بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة مؤتة

كلية الآداب/قسم اللغة العربية وآدابها

ملامح شعريّة الرّواية
جبرا إبراهيم جبرا إنموذجاً
-دراسة فنيّة تحليليّة-

إعداد

حمدان حسين محمد البطوش

إشراف الأستاذ الدكتور

محمد الشوابكة

قسم اللغة العربية/جامعة مؤتة

٢٠٠١م

ملامح شعريّة الرّواية
جبرا إبراهيم جبرا إنموذجاً
-دراسة فنيّة تحليليّة-

إعداد

حمدان حسين محمد البطوش

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها/جامعة اليرموك ١٩٨٨

دبلوم عالٍ في التربية/جامعة مؤتة ١٩٩٥

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها /تخصص الأدب والنقد الحديث

This master piece was intraduced as a completion for the demands of getting the master degree in

Arabic language literature/Specialised in literature and mdern criticism

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة............ رئيساً

الأستاذ الدكتور علي عبّاس علوان............عضواً

الأستاذ الدكتور محمد المجالي............عضواً

تاريخ تقديم الرسالة: ١ / ٨ /٢٠٠١م

تاريخ مناقشة الرسالة: ٢٢/ ٨ /٢٠٠١م

٢٠٠١م

الإهداء

إلى القابضين على الجمرة
المرابطين على الثغرة

الصامتين الصائتين
أنصار الحقّ والحقيقة

هم

ورثة الأنبياء
صفوة العلماء

أقدّمُ صدقة وثمرة بكر وباكورة أعمالي بعد هذا العُمُرْ البخيل

حمدان

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة.................. رئيساً

الأستاذ الدكتور علي عبّاس علوان....................عضواً

الأستاذ الدكتور محمد المجالي......................عضواً

تذكـرة

«ليـست المسـألة أن تقـرأ أو تكتب، ولا أن تقـول أو لا تقـول، وإنّمّا أ تُحْـسِن توقيت القول، وأن تجيد إبداع الصمت وقراءة السكون؛ لأنّ الصمت أبلغ من الصراح، والموت أرهب من الحياة؛ فكن قارئاً جيداً، وناطقاً مقنناً -**تبقى باحثاً صدوقاً عن** ذلك الغائب المطلق أبداً ألا هو ما يسمى ب**الحقيقة**!.»

حمدان

مُلخّص

تعالج هذه الدراسة ملامح شعريّة الرواية من خلال دراسة شعريّة روايات جبرا إبراهيم جبرا إنموذجاً للرواية العربية، بدءاً من عتبات النّصّ الروائي: شعريّة العنوان والغلاف وبينة الاستهلال السّردي، إلى عناصر الرواية: المكان والزمان والشخوص والحدث... حتى جماليّات اللغة الروائيّة وفن صياغة اللغة الشعريّة من خلال جملة القوانين العلميّة التي توجّه النّصّ اللفظي وجهة أدبيّة -وفي مرحلة ثانية أكثر تقدُّماً؛ لخلق فرادة وتميّز للنّصّ الأدبي.

لقد كشفت الدراسة أنّ الشعريّة في أعمال جبرا الروائيّة جدّ ثريّة وعميقة ومتعدّدة تحتاج إلى دراسات تفصيليّة للجزئيّات التي دُرِستْ في هذا البحث وهي: شعريّة العنوان وبنية الاستهلال السّردي، وشعريّة الشخصيّة، وشعريّة المكان والزمان، وشعريّة التناص وجماليّات اللغة الروائيّة وفن صياغة اللغة الشعريّة.

وَبَيَّنَتْ الدراسة، من خلال منهجها الفنيّ التحليليّ أنّ النّصّ الروائي عند جبرا، نصّ شعريّ، يمتلك قدرة فائقة على تفعيل وتفاعل العناصر الفنيّة الروائيّة في وِجْهَةٍ أدبيّة تحمل ملامح ذات خصوصيّة من خلال تفعيلها لتقنيّات الرواية الجديدة.

Abstract

This study deals with the novel poetic features through studying the poetic features of Jabra Ibraheem Jabra's novels which are models for the Arabic novel, starting from the novelistic text; the poetic features of the title, the cover, and the structure of the enumerative opening and the novel elements: The setting, the time, the characters and the incident... ect. until the beauties of the novelistic language and the art of writing the poetic language through the scientific rules that lead the verbal text into a literary direction. Then in an advanced stage they create a distinguished literary text.

This study reveals that the poetic features in Jabra's novelistic works are wealthy, deep, and numerous, requiring detailed studies to the small parts which will be dealt with carefully in this study, such as the poetic features of the title, the structure of the enumerative opening the poetic features of the character, the poetic features of the quotation, the leauties of the novelistic language and the art of writing the poetic language.

This study shows through its analytical and artistic apprach that the novelistic text of Jabra is a poetic text that has a great ability to make an activation within the novelistic and artistic elements in a literary derection carrying some special features through activating the new novelistic techniques.

المقدّمة

شهدت المكتبة العربيّة منذ منتصف الثمانينات اهتماماً وازدحاماً بالمؤلفات والدراسات -سواء أكانت مترجمة أم مؤلّفة، نظريّة أم تطبيقيّة- حول موضوع الشعريّة كخطاب نقديّ حديث، وآليّة لدراسات النّص الأدبيّ دراسة شعريّة، منبعثة من قوانين الأدب ونظمه الخاصة به.

والشعريّة ليست فتحاً حديثاً من فتوح المعرفة الجديدة؛ فهي قديمة حديثة، متراكمة متراكبة متجدِّدة على الدوام، تستوعب الحديث وتُجدِّد القائم الماثل وتتشبّث بالأصيل العريق؛ ومن هنا جاء سرّ حيويتها ودوام حياتها، فهي تضرب بجذورها إلى شعريّة أرسطو في كتابه «فن الشعر أو في الشعريّة» التي مثّلت البداية والانطلاقة مستندة إلى المحاكاة والتخييل في اعتبار الشعريّة جنساً أدبياً ذا خصائص نمطيّة وصوتيّة. إلى كتابات العرب المتوّجة بنظريّة النظم عند عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» وانتهاءً وليس نهاية بمساهمات علماء اللغة الحديث في مجال الأدب، تمثّلت في جهود الشكلانيين الروّس في مطلع القرن العشرين، فوضع رمان ياكوبسون كتابه «قضايا الشعريّة» وتتابعت هذه الجهود، فظهرت «الشعريّة» لتزفيتان تودوروف»، و «بنية اللغة الشعريّة» لجان كوهن، وكتاب كمال أبو ديب، «في الشعريّة»... وتجاوز الأمر ذلك ليشمل تجلّيات مختلفة للشعريّة، وتعالقت بمفهومها العام والعريض باعتبارها بحثاً وبعثاً لقوانين الإبداع بمدارس نقديّة ومذاهب فكريّة ونظريات معرفيّة مختلفة ومتعدِّدة جعلتها ثريّة غنيّة من جانب شائكة من جانب آخر.

وللإجابة على السؤال الملح في حقل الدراسات الأدبيّة والنقديّة ما الذي يجعل من رسالة لغويّة أثراً فنياً؟، تحاول الشعريّة بمفهومها العام والعريض الإجابة على ذلك من خلال رسم خطاطة عريضة قابلة لتفصيلات جزئيّة متعدِّدة وتأويلات وقراءات متشعبة بالاعتماد على مجموعة القوانين العلميّة التي يتوجّه العمل اللغوي بموجبها وجه أدبيّة.

وبمستوى آخر أكثر تميّزاً وتقدُّماً، من خلال الاعتناء بالخصائص الأدبيّة التي تصنع فرادة

الحدث الأدبيّ بالاستناد إلى الوظيفة الشعريّة القائمة على تكثيف اللغة وتفسيرها بإسقاط البعد الصرفيّ والاستعاريّ للغة على البعد النحويّ مع تأكيد تماثلات الصوت والإيقاع وتفاعلات الصورّ والانزياحات وتراكيب النّصوص الباطنيّة للنّص المُهَيْمِن... بكلٍّ هذا وذاك نخلق نصّاً شعريّاً بالمعنى الحقيقي والفاعل.

سيقتصر البحث على أدبيّة الأدب، وما يجعل من العمل نصّاً متفرِّداً، من غير أن يسجن نفسه في رأي واحد، أو أن يضيع في زحمة الآراء، والتفسيرات الكثيرة المتوالدة، وربّما المتعارضة، ولكنّه يعتبر كلّ ما سبقه في هذا الموضوع إرثاً وتراثاً له يستخدم ما يشاء منها بكيفية مدروسة متسلّحاً بمنهجيّة علميّة قوامها: سلامة المنهج ووضوح الرؤية مستفيداً من آليّة صناعة الألوان وتشكيلها؛ ليشكّل من تلك العناصر المتاحة لوحة معبّرة وجميلة وذات مقروئيّة؛ فالمناهج النقديّة والأدبيّة الحديثة في علاقتها مع الشعريّة، أشبه بالعلاقة التي تشكّلت بين التلفزيون والصحافة: حاربها وروجها، نافسها وسوقها... فلم ولن يبطل أحدهما الآخر، قد يسدّ أحدهما عن الآخر ولكن لكلٍّ دوره المميّز الذي لا غنى عنه.

وقد واجهت الدّراسة جملة من العوائق متأتية من ثلاثة محاور رئيسة:

أوّلها: جدّة الطرح وحداثة الموضوع وتعدد الرؤى وشحّ المراجع وخاصة في المكتبة العربيّة؛ فالشعريّة عالم من الأسرار والخوافي، من التشعبات وتعدّد الطروحات.

ثانيهاً: تقنيّات الرواية وتشعباتها وجزئياتها الكثيرة الوفيرة التي تحتاج إلى تفصيل وتفسير /إلى تحليل وتعليل.

ثالثها: عالم جبرا الروائي، الطافح بالشعريّة، الخصيب بالأدبيّة.

ومع كلٍّ ذلك سارات الدراسة مسترشدة بمجموعة من الدراسات السابقة، وكانت السبيل التي تهدي بها وترجع إليها منها:

«قضايا الشعريّة» لِ (رومان ياكوبسون) و «الشعريّة» لِ (ترفيتان تودوروف) و «بنية اللغة الشعريّة» لِ (لجان كوهن) و «في الشعريّة» لِ (كمال أبو ديب)، و«مفاهيم الشعريّة» لِ (حسن ناظم) و «البنيويّة في الأدب» لِ (روبرت شولز) و «فتنة السرد والنقد» لِ (نبيل سليمان)

و «شعريّة المكان في الرواية الجديدة» لِ (خالد حسين حسين)، وغيرها من الدراسات والأبحاث المنشورة في الدوريّات مثل: «شعريّة الرواية» لِ (علي جعفر العلاق) و «شعريّة الرواية» لِ (جوناثان كلر) و«تحليل اللغة الشعريّة» لِ (أمبرتوإكو)... الخ.

ومن خلال محايثة النثر بالشعر واستخلاص عناصر الشعريّة فيهما معاً، وبلورة عناصر الشعريّة في الرواية وتطبيقها على نماذج روائيّة عربيّة؛ لأنّ الرواية العربيّة خاصة لم تحظَ بدراسة كافية وافية في المكتبة العربيّة لتطبيق مفاهيم ومكونات الشعريّة عليها إلاّ من دراسات مبعثرة، تحتاج إلى جهود إثرائية وتكميليّة وتوليفيّة مناسبة؛ ولهذا تظل الرواية العربيّة بحاجة إلى دراستها دراسة شعريّة مفيدة ممّا كُتِبَ في المجالات التنظيريّة، وهو أمرٌ يتطلب جهداً؛ لهذا اخترت أعمال جبرا إبراهيم جبرا وتحليلها في ضوء مفاهيم الشعريّة، وفي حدود معرفة الباحث، ليس ثمّة دراسة متكاملة اهتمّت بالموضوع قيد الدراسة، بيد أنّ الباحثَ قد ظفر بوجهات نظر حول أعمال الكاتب الروائيّة بفقرة هنا وأخرى هناك تشير إليها دون أن تعطي عناصر الشعريّة حقّها الكامل، ومن هنا جاءت هذه الدراسة.

أمّا بخصوص المنهج المتّبع في الدراسة، فيعتمد الباحث في دراسته المنهج الفنّيّ التحليليّ، الذي يقوم على تحليل النصوص الروائيّة تحليلاً فنياً، لاستخلاص وتعليل القيم الفنيّة، التي تميّز النصوص موضوع الدراسة وتكشف جوانب وملامح الشعريّة فيها.

وعلى صعيد فعاليات الطرح والقراءة، فقد سارت الدراسة في المسارات التالية:

الفصل الأوّل: وقفت الدراسة عند المصطلح /المفهوم، وتتبّعت منابعه ومساراته، وخطوطه وتقاطعاته؛ لتقطف منها تصورّاً، ولتبني من خلالها منهجاً قائماً على موقف ائتلافي يستفيد من الكلّ ويتعامل مع الجميع ضمن الخط المُتَبَنّى في فقرات الدراسة وموضوعاتها وهو ضوح الرؤية وسلامة المنهج ضمن الهدف المرسوم؛ الموسوم بالبحث عن عناصر وملامح الشعريّة في الأعمال المدروسة أيّن كانت وكيفما تكون.

الفصل الثاني: وقفت الدراسة عند شعريّة العنوان وبنية الاستهلال السّرديّ، ملتفتة إلى شعريّة الغلاف.

الفصل الثالث: اتجهت الدراسة إلى الشخصيّة الروائيّة لاستخلاص ملامح الشعريّة فيها.

الفصل الرابع: توقفت الدراسة عند شعريّة المكان الروائي وابرز ملامح شعريّة الزمان.

الفصل الخامس والأخير: التفتت الدراسة إلى شعريّة التناص وجماليّات اللغة الروائية وفن صياغة اللغة الشعريّة.

وأخيراً، لا بدّ أن أذكر وأذكّر أنّ هذا العمل ما هو إلاّ بوابة لدراسة شعريّة الرواية، أو خطوة واحدة باتجاه تحليل جماليّات اللغة الروائيّة ودراسة ملامح الشعريّة فيها.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل والدعاء الصادق لكلٍّ من ساهم في انجاز هذا العمل من الأساتذة الأجلاء والزملاء الكرام، وخاصة أستاذي المشرف على الأطروحة الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة.

والله أسال أن يكون هذا الجهد موفّقاً ومباركاً

الباحث

٢٠٠١م.

الفصل الأول

الشعرية: المفهوم والإنجاز التطبيقي

الشعرية: المفهوم والإنجاز التطبيقي

١- حظيت الشعرية في الغرب في القرن العشرين باحتفاء بارز على مستويي التنظير والإنجاز التطبيقي، وقد حذا بعض النقاد العرب حَذْوَ النقاد الغربيين في امتحان مفهوم الشعريّة، وخضع هذا المفهوم إلى تطبيقات نظريّة على نصوص أدبية على مستوى الشعر والأعمال القصصيّة. بيد أنّ هذه الإنجازات لا تعْني بحال من الأحوال غياب الظاهرة وتطبيقاتها في أدبيّات النقد العالمي القديم أو النقد العربي في القرون الوسطى؛ فقد عرض أرسطو مثلاً في "فن الشعر" هذه المسألة متّكئاً على مفهوم المحاكاة والتخييل مسائلاً إشكالية الجنس الأدبي ليقدّم من خلال مناقشاته مفهوماً للشعريّة قُوامه أنّها: جنس أدبيّ ذو خصائص نمطية وصوتيّة. وقد أسهم النقاد العرب القدماء في التعرّض إلى السّمات العامة التي تجعل من الخطاب اللغويّ شكلاً أدبياً، فبحثوا «في قوانين الإبداع وقدموا تفسيراتهم المختلفة من منظورهم الخاص النابع من ثقافتهم [وتجربتهم وأفقهم]. وإذا كانوا اختلفوا عنّا في تسمية المصطلحات فإن المفاهيم واردة بشكل واضح، فابن طباطبا (٣٢٢هـ) في كتابة "عيار الشعر" وعبدالقاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) في نظريّة (النظم) وحازم القرطاجنّي (٦٨٤ هـ) في "الأقاويل الشعريّة المستندة إلى المحاكاة والتخييل"، كلّ هؤلاء وغيرهم من النقاد كانوا يبحثون في قوانين الإبداع، ويحاولون تقديم تفسيرات مختلفة لها...»[١].

ومهما يكن فإنّ التأسيس إلى هذا المفهوم وإبرازه في الخطاب النقدي لم يتبلور بشكل دينامي يدعو إلى المناقشة والمحاورة للانتهاء إلى نتائج يعتدّ بها إلاّ في العصر الحديث، إذْ انشغل دارسو علم اللغة الحديث بالأدب، وتفرّعت مساهمات كثيرة تمثّلتْ في جهود الشكلانيين الروّس في مطلع القرن العشرين، فوضع رومان ياكبُسون كتابه"قضايا الشعرية"، وتتابعت هذه الجهود، فظهرت"الشعريّة" لتزفيتان تودوروف و"بنية اللغة الشعريّة"، لجان كوهن، وتجاوز الامر ذلك ليشمل تجليات مختلفة للشعريّة من مثل شعريّة غاستون باشلار، في جماليات المكان وشعريّة أحلام اليقظة وغيرها، وتعالقت الشعريّة بمفهومها العام والعريض باعتبارها بحثاً وبعثاً لقوانين الإبداع بمدارسَ نقديّة ومذاهبَ فكريّة ونظريّاتٍ معرفيّة مختلفة جعلتها ثريّة غنيّة من جانب شائكة من جانب آخر.

---

(١) بسام قطوّس، "ملامح من الشعريّة في نماذج من مقدّمات المتنبي المدحيّة: قراءة جديدة"، مجلة **البعث**، مج ٢٠، ع١، آذار ١٩٩٨: ٣٣-٣٤.

٢- وقد أفاد النقاد العرب -كما أسلفت - من هذه الإنجازات وسعى بعضهم إلى تحليل المفهوم من خلال النظر النقدي القديم، مثل أدونيس في"الشعريّة العربية" و "سياسة الشعر"، وحاول آخرون تقديم ممارسة نقديّة جديدة لتفسير المفهوم كمحاولة كمال أبو ديب في كتابه "في الشعريّة" إذْ إجتهد في ايجاد بديل لبعض المصطلحات الغربيّة، فالانزياح عند جان كوهن، يُعبّر عنه عند أبو ديب : بالفجوة أو مسافة التّوتر... كما اجتهد آخرون في عرض المفاهيم العامّة للشعريّة كما يبدو جليّاً في الجهد الطيّب الذي بذله حسن ناظم في "مفاهيم الشعريّة" ولكننا لا نستطيع ابتداءً تقديم تحديد عام مُطْلَق لِمَعْنَى الشعريّة؛ لأنّ هذا التحديد سيظلُّ مُفْتَقِراً إلى الشموليّة، أو منطلقاً من وجهة نظر ناقدٍ بعينه، فالقول مثلاً أن الشعريّة هي " مجموعة القوانين العلميّة التي تنطوي عليها الأعمال الأدبيّة، أو بتعبير آخر - مجموعة القوانين التي يتوجّه العمل اللغوي بموجبه وجهة أدبية"[١] يمثل مفهوماً عاماً بغض الطرف عن كثير من التفريعات المفسّرة له، والتي يشكل كلّ تفريع منها مفهوماً تتوالد منه مفاهيم متعدّدة تختلف باختلاف الجنس الأدبي الذي يخضع للدراسة.

ومما لا شكَّ فيه أنّنا لا نتحدّث هنا عن شعريّة واحدة، بل نتحدّث عن تجليات مختلفة للشعريّة أسماها الناقد والروائي السوري نبيل سليمان "شعريّات" متّكئاً في هذه التسمية على تعدُّد الأجناس والموضوعات "كشعريّة النثر، وشعريّة التأليف، وشعريّة الرواية، وشعريّة القصة"، من جهة؛ وعلى المفاهيم التي أنتهى إليها المنظرون كأرسطو وفاليري وتودوروف من جهة أخرى[٢]، ولأنّ الأمر كذلك فإنّ نبيل سليمان يحاول البحث عن بدائل للمفهوم الواحد، فيثير التساؤل التالي: لماذا إذن التسمية بالشعريّة أو الشّعريّات؟ لماذا لا تكون الأدبيّة أو الجماليّة أو سواهما؟" [٣]. قد لا يتفق النقاد على تبني مفهوم واحد للشعريّة؛ بل إنّهم لا يتفقون أصلاً على المصطلح ذاته[٤]؛ وبمعنى آخر إننا لا نعثر على اجماع نقدي حول هذه الظاهرة؛ ومن هنا فإنّ عرضاً مقتضباً لآراء المنظرين يبدو أمراً لا مفرٌ منه بين يديّ هذه الدراسة بما يخدم أغراضها، دون

---

(١) حسن ناظم، "مفاهيم الشعريّة "-عرض رسالة جامعيّة- مجلة **الأقلام العراقيّة**، ع٧-٨، تموز/آب، ١٩٩٢: ١٥٠.

(٢) نبيل سليمان، **فتنة السرد والنقد**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سورية، ط١، ١٩٩٤: ١٠٤. انظر: في هذا الاتجاه أيضاً: د. نعيم اليافي، "مفهوم الشعريّة العربيّة، الشعر السوري أنموذجاً"، مجلّة **المعرفة** السورية، السنة الرابعة والثلاثون، العدد ٣٨٠، آيار «مايو» ١٩٩٥: ١٠٣-١٠٤، راجع كذلك عزالدين المناصرة، **الشعريّات قراءة مونتاجيّة**، منشورات مكتبة برهومة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٢م.

(٣) م.ن ١٠٥.

(٤) راجع في هذا الصدد الشكل الذي اعدّه حسن ناظم لأصداء ترجمة Poetics عند النقاد العرب المحدثين التي شملت أكثر من ترجمة. فعنت عند بعضهم: الشعريّة، وعند آخرين: الإنشائية، وترجمت بـ: علم الأدب أو الفن الإبداعي/الإبداع، فن النظم، فن الشعر، نظريّة الشعر، بويطيقيا، بوتيك... حسن ناظم، **مفاهيم الشعريّة**، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ١٨.

أنْ يدخلنا في دائرة الجَدَل والنظر النقدي. وباختصار شديد يَسْعَى العَرْض التالي إلى تقديم إيجاز وصفي لِمَا انتهى إليه بعض منظري "الشعريّة".

أ- يعالج ياكوبسون مفهوم الشعريّة مُنْطَلِقاً من اللّسَانيّات؛ مشيراً إلى حقيقة أنّ المسألة كاملة إنّما تُعْنَى بالخطاب اللغوي الأدبي باعتباره عِلْماً له قوانينه الخاصة به، تنهض "الشعريّة" باكتشاف هذه القوانين.

وللإجابة على السؤال المُلِح: ما الذي يجعل من رسالة لفظيّة أثراً فنيّاً؟، يرى ياكوبسون أنّ الشعريّة تتجلّى "بوصفها الدراسة اللسانيّة للوظيفة الشعريّة في سياق الرسائل اللفظيّة عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص"[1]، وبهذا تكتسب الشعريّة علميّة ما من خلال ربطها باللسانيات، حيث تكون اللسانيّات منهجيّة للأشكال اللغويّة كافة، ويشير ياكوبسون إلى مسألتي التماثل والتوازي من حيث إسهامها في خلق نسق خاص من التأليف[2].

إنّ إلحاح ياكوبسون على الربط بين الشعريّة واللسانيّات جعله يتحدّث عن البويطيقيا (فن صياغة اللغة الشعريّة) باعتبارها جزءاً من مجال اللغويّات «فالأداء الشعري للغة يعزز محسوسيّة العلاقات التي هي من وجهة نظر (المخَاطَب) إنفعاليّة Emotive وهي من موقف (المخاطِب) استثاريّة Conative أو ساعية إلى التأثير. ويعرّف ياكوبسون الشعريّة بأنّ وظيفتها "أن تعمل على نقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التوفيق"، وهو ما أشار إليه اللغوي الدانمركي هيلمسليف، إذْ يقول عن العنصر المهم في الدراسة اللغويّة: "إنّ الوحدات الحقيقيّة في اللغة ليست الأصوات ولا الأشكال المكتوبة ولا المعاني، ولكن الوحدات الحقيقية في اللغة هي العلاقات المتبادلة بينها في سلسلة الكلام على القوعد النحويّة، هذه العلاقة تصنع نظام اللغة، وهذا المفهوم الذي يُسْتَمَدّ من نظريّة العلاقات المطروحة عند عبدالقاهر وسوسير وغيرهم»[3].

ب- يتناول تودوروف الاتجاهات التي عالجت موضوع "الشعريّة"، ويميّز بين هذه الاتجاهات ملتفتاً إلى أن الشعرية تكتسب أهميّة من تعدُّد زوايا النظر إليها، وهو أمرٌ يُسْبغ عليها حيويّة وديناميّة.

---

(١) رومان ياكوبسون، **قضايا الشعريّة**، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر -المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٧٨.

(٢) حسن نظام، "مفاهيم الشعريّة"، عرض رسالة جامعية- مرجع سابق: ١٥٠-١٥١.

(٣) نقلاً عن وبلغة علاء الدين رمضان السيد، "البويطيقيا (فن صياغة اللغة الشعريّة)"، مجلّة **علامات في النقد**، ج٢٨، م٧، صفر ١٤١٩هـ، يونية ١٩٩٨م: ٢٨٥-٢٨٦.

يميّز تودوروف بين موقفين في هذه الدراسات والاتجاهات: "يرى أولهما في النّصّ الأدبيّ ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة. ويعتبر ثانيهما كل نصّ معيّن تجلياً لبنية مجرّدة، وكلّ منهما يقف بإزاء الآخر موقف تكامل ضروري، ورغم ذلك يمكن التمييز بوضوح بين هذين الاتجاهين بحسب التأكيد على أحدهما دون الآخر" [1].

ويتحدث تودوروف عن التوازي القائم «بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبيّة، وهي [أيّ الشعريّة] بخلاف تأويل الأعمال النوعيّة، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كلّ عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع .. الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعريّة إذن مقاربة للأدب "مجرّدة" و "باطنيّة" في الآن نفسه»[2] إنّ الشعريّة تُعنَى - عنده - "بالخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبيّ، أيّ **الأدبيّة**" »[3].

ج- أمّا جان كوهن فينطلق في تحليله لمفهوم الشعريّة من التفريق بين الشعر والنثر ويرى أنّ الشعريّة "علمٌ موضوعه الشعر"[4] ولذلك يعتمد المنهج المقارن، أي وضع الشعر في مواجهة النثر؛ ولكون النثر هو اللغة الشائعة، فيمكن أن نقول أن القصيدة انزياح عنه[5] .

جوهر نظريّة الانزياح، وهي مركز عمل كوهن، أنّ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعدها أو مبدأ من مبادئها هي انزياح. إلاّ أنّ هذا الانزياح لا يكون شعرياً إلاّ إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول[6].

"إنّ نظريّة الانزياح تتجلّى في خرق الشعر لقانون اللغة، وفي لغة الشعر لا يُكتفى بالانزياح، بل لا بدّ من وجود قابلية إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلاّ فإنّ اللغة المنزاحة .. تتخطّى العتبة التي تفصل بين معقوليّة اللغة ولا معقوليتها، لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح. فالشعريّة - طبقاً لنظرية الانزياح - «ليست نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل إنها نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب، تماماً، أو كما لو كان نوعاً من أمراض

---

(١) تزفيتان تودوروف، **الشعريّة**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط٢، ١٩٩٠م: ١٩.

(٢) م.ن: ٢٣.

(٣) م.ن: ٢٣.

(٤) جان كوهن، **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ١٩٨٦: ٩.

(٥) حسن ناظم، "مفاهيم الشعريّة"، عرض رسالة جامعيّة: ١٥٠.

(٦) جان كوهن، **بنية اللغة الشعريّة**، من مقدمة المترجمَين: ٦.

اللغة»[1]، ويطرح جان كوهن مبدأ المحايثة القائم على تفسير اللغة باللغة نفسها مقتدياً باللسانيات، "فالشعريّة محايثة للشعر"[2].

د- ويتحدّث روبرت شولز عن وظيفة الشعريّة دون أنْ يحدِّد مفهوماً متكاملاً لها، إذْ يرى أن "أهم أنواع التأكيد في القول هو ما نجده عندما تُوكِّد الرسالة ذاتها، مسترعيّة الانتباه، إلى نماذجها الصوتية الخاصة وأسلوبها وتركيبها. تلك هي الشعريّة التي تظهر في كلّ لغة. إنّها ليست محدّدة ب "فن"، ولغة الفن الأدبي ليست شعريّة دائماً، والوظيفة الشعريّة ليست الوظيفة **المفردة** للفن اللفظي، وإنما هي الوظيفة **المسيطرة والحاسمة**، بينما في النشاطات اللفظيّة تعمل كمكّون ثانويّ احتياطيّ. هذه الوظيفة، بتطويرها حسيّة الإشارات، تُعمّق الثنائية الأساسيّة للإشارات والموضوعات. والطريقة الأساسية التي تُظْهِر فيها الوظيفة الشعريّة نفسها في الشعر، تكون بإسقاط البعد الصرفي والاستعاري للغة على البعد النحوي، إنّ الشعر بتأكيد تماثلات الصوت والإيقاع والصورة يزيد من كثافة اللغة، جاذباً الانتباه إلى خصائصها الشكليّة بعيداً عن أهميتها الاسنادية[3].

هـ- ثمّة ارتباط بين الشعريّة والأشياء، ولعلّ الوصف هو المجال الرّحب للشعريّة إذْ ارتبطت بعض جوانب الشعريّة منذ القدم، وخاصة في الشعر العربي، بالوصف، وربّما تُشَكِّل الأشياء والأماكن موضوعات طريفة للوصف، وقد تناول هذه المسألة غاستون باشلار في جماليات المكان وشعريّة أحلام اليقظة حيث يقول: «من الواضح تماماً أن البيت كيان مميَّز لدراسة ظاهراتيّة لقيم ألفَة المكان من الداخل على شرط أن ندرسه كوحدة، وبكل تعقيده، وأن نسعى إلى دمج كلّ قيمه الخاصة بقيمة واحدة أساسيّة؛ وذلك لأنّ البيت يمدُّنا بصور متفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة من الصور. وفي الحالتين سوف أبيّن أن الخيال يمنح إضافات لقيم الواقع»[4].

ويرى باشلار أن الذكريات محفوظة بفضل البيت، وإذا كان البيت أكثر تعقيداً فإنّ الأحلام تكون أكثر تحديداً، يُعاد إليه في أحلام اليقظة، ولهذا فإنه يرى أنّ على الدارس أنْ يركِّز عنايته على البعد المكاني البسيط الدقيق الأكثر خصوصيّة والأدق سريّة الطافح بالشعريّة والخصب بالإيحائيّة.

---

(١) حسن ناظم. "عرض رسالة جامعيّة": ١٥١.

(٢) جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**: ٤٠.

(٣) روبرت شولز:البنيويّة في الأدب، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) ١٩٨٤: ٣٨.

(٤) غاستون باشلار، **جماليّات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، كتاب الأقلام ع(١) يصدر عن مجلة الأقلام- دار الجاحظ للنشر-وزارة الثقافة والإعلام -بغداد (د.ت): ٤١.

ويلتفت الباحث إلى أهميّة الديكور وتعدّد دلالالته من خلال تشبيه الحياة بالمسرح، إن المكان لديه يقوم بدور حاسم أكثر مما يقوم به الزمان، لأننا - على وفق تفسيره - إنّما نعيش مكاناً أكثر مما نحيا زماناً أو يمكن القول إنّ الزّمان يمكن أن يُخْتزل من خلال المكان أو بتعبيره: «إنَّ المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً. هذه هي وظيفة المكان»[1].

ومن خلال الربط بين الحلم والمكان نجد أنّ المكان يكاد يُفَسِّر مُعظم جزئيات الحياة بوعي أو بلا وعي، بشكل أكثر تحديداً ممّا نراه حقيقة موضوعية. وفي ظل أحلام اليقظة هذه يتم تطوير المكان وتطويع الحكاية وتحوير القصة وتشكيل الشخصيّة وتحويرها في إطار من التركيب والتطوير الشعري. "علينا، في الواقع، أن نوجد وسائط لاحصر لها بين الواقع والرمز إذا أردنا أن نعطي الأشياء كل ما توحي به من حركة»[2] ودلالة لتغدو نموذجاً لوقْع الأشياء على النفس في مكان دال ومثالاً لشخصيّة محوّرة وقصّة معدّلة لملائمة السياق السردي والاستدلالي.

و- ١- لقد احتفى النقاد العرب المعاصرون بموضوع الشعريّة منطلقين إما من التراث أوْ من تأثرهم بالكتابات النقديّة المعاصرة، ولعلّ أدونيس أوّل مَنْ أشار إلى الشعريّات العربيّة في كتبه: الشعريّة العربية، وسياسة الشعر ..الخ، وهو يرى «أنّ التراث الشعري العربي، شأن كل تراث حيّ، ليست له ابداعيّاً، هويّة واحدة - هويّة التشابه والتآلف وإنّما هو متنوع، متمايز لدرجة التناقض، وإذا صح الكلام على هويّة أو وحدة، في هذا المستوى، فإنها هويّة المتعدّد المتباين، ووحدة المختلف الكثير»[3]. ويرى أن الشعريّة لاتنحصر بالوزن والقافية، وأن هناك عناصرشعرية غيرهما، باعثاً رؤية الجرجاني «وفي آراء الجرجاني فقد نشأ ميل إلى التشكيك في أن يكون الوزن والقافية مقياساً للتميز بين الشعر والنثر، وإلى جعل اللغة الشعريّة، أو طريقة استخدام اللغة، مقياساً في هذا التميز. وتقسيم المعنى عند الجرجاني إلى نوعين: تخيلي وعقلي، دليلٌ بارز، فحيث يكون النص قائماً على المعنى الأوّل يكون، في رأيه شعراً، وحيث يكون قائماً على المعنى الثاني لايكون شعراً، وإن جاء موزوناً مقفى»[4].

ويركز أدونيس الانتباه إلى مسألة الفرق بين الشعر والنثر واصلاً بذلك بين ما دعا إليه

---

(١) غاستون باشلار، **جماليّات المكان**: ٤٦.

(٢) م.ن: ٤٩.

(٣) أدونيس، "في الشعريّة"، **الكرمل**، العدد الثالث، صيف ١٩٨١: ١٣٨.

(٤) م.ن: ١٣٩.

الجرجاني قديماً وما توصل إليه جان كوهن[1] وغيره حديثاً: «لتوضيح ما أعنيه بـ "الشعريّة" أشير إلى أنّ هناك، من الناحية "الكميّة" طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر، ومن الناحية "النوعية" أربع طرق:

أ – التعبير نثرياً بالنثر

ب– التعبير نثرياً بالوزن

جـ– التعبير شعرياً بالنثر

د – التعبير شعرياً بالوزن»[2]

و-٢- ويقدّم كمال أبو ديب في كتابه "في الشعريّة" رويةً خاصة به، تلتقي مع الأطروحات السابقة وتخرج عليها في الآن نفسه، فهو يرى أن الشعريّة وظيفة من وظائف ما يسميه: الفجوة أو مسافة التوتر، «وهو مفهوم لاتقتصر فاعليته على الشعريّة، بل إنه الأساسي في التجربة الانسانيّة بأكملها، بيد أنه خصيصة مميّزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنيّة، وقد يكون نقيضاً لِ- التجربة أو الرؤية العاديّة اليوميّة»[3].

ويوضح أبو ديب الفجوة: مسافة التوتّر: إنّها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأيّ عناصر ينتمي إلى مايسميه ياكبسون "نظام الترميز" (Code) في سياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

(١) انظر بهذا الخصوص: جان كوهن، بنية اللغة الشعريّة، ص:١١-١٢. أثناء الحديث عن تميّز الشعريّة من خلال معادلتي الصوتي (الإيقاعي) والدلالي (البلاغي) ليشكلا مستويين من المقومات الشعريّة المتاحة للغة، ويحتفظ هذان المستويان باستقلالهما، وإن ظلّ المستوى (البلاغي) على ما يحمل من خصوصيّات مميّزة المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعريّة وتبعاً لتحليل اللغة الشعريّة في ضوء معادلة المزيج الصوتي /الدلالي يمكن تشخيص هذا التصنيف في الجدول التالي:

الأدب	السمات الشعرية	
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	–	+
نثر منظوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

(٢) أدونيس: "في الشعريّة": ١٤٤-١٤٥.

(٣) كمال أبو ديب، **في الشعريّة**، مؤسسة الأبحاث العربيّة، سوريا/لبنان، ط١، ١٩٨٧: ٢٠.

أ- علاقات تُقدَّم باعتبارها طبيعيّة نابعة من الخصائص والوظائف العاديّة للمكونات المذكورة، ومنظَّمة في بنية لغويّة تمتلك صفة الطبيعيّة والإلفة، لكنّها؛

ب- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعيّة: أيّ أنّ العلاقات هي تحديداً لامتجانسة لكنّها في السياق الذي تُقدَّم فيه تُطْرح في طبيعة المتجانس»[1].

وتقوم طبيعة الفجوه عندَ أبو ديب "على مستويات متعدّدة: تصوريّة ودلاليّة وصوتيّة، وتركيبيّة وإيقاعيّة وتشكُليّة. ولئن بدا للوهلة الأولى أن هذا التحديد يشير إلى بنية لغويّة صرِفة، أو يتم على مستوى لغوي محض، فإن بالإمكان تطويره ليخرج من إطار اللغة إلى إطار التّصوّر، والرؤيا والانفعال، واللهجة بتوسيع دلالة مصطلحي "السياق والمكونات"[2]. وهو في ذلك يتكىء إلى حدٍّ ما على انجازات الجرجاني في نظرية النظم، كما تلتقي الفجوة؛ مسافة التوتّرفي مسار منها مع نظريّة الانزياح لدى جان كوهن في فكرة: المفاجأة؛ خلخلة بنية التوقعات، ويطرح أيضاً اشكاليّة طرحها ياكبسون المتمثلة بالتماثل والاختلاف أو التجانس واللاتجانس بين المسند والمسند إليه أو الصفة والموصوف على نحو لا يختلف كثيراً عمّا طرحه جان كوهن، غير أن كمال أبو ديب يُعْطي بعداً أشمل وأعمق للشعريّة من خلال شعريّة التصورات الذهنيّة[3]، وتقوم على «انتقال حاد من كون إلى كون، أيّ خلق لمسافة توتّر شاسعة بين كونين. وفعل الخلق هذا هوَ ما يولِّد الشعريّة»[4]، والحقيقة أن شعريّة التصورات الذهنية تتجلّى في شفرات النص التي يصنفها بارت على النحو التالي[5]:

١- الشفرة الهيرمينوطيقيّة: وهي "مجموعة الوحدات التي وظيفتها بأن تتلقط، حسب طرق مختلفة، سؤالاً، جوابه، والأحداث المختلفة التي يمكن أن تُحْضِر أو تؤخِّر الجواب، أو أيضاً صياغة لغز والإتيان بتفكيكه.

٢- الشفرة الرمزيّة: ومنطقها «يتميّز جذريّاً عن منطق عقلاني أو تجريبي، إنّه يتحدّد مثل منطق الحلم بواسطة طبائع أبديّة، استبداليّة، معكوسة».

٣- الشفرة الثقافيّة: وهي شيفرة جدّ شائعة وشاسعة في النّص، إنها شفرة الحلم والشواهد

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعريّة: ٢١.

(٢) م.ن: ٢٢.

(٣) حسن ناظم، "مفاهيم الشعريّة"، عرض رسالة جامعيّة: ١٥٠.

(٤) كمال أبو ديب، في الشعرية: ٢٨، وانظر أيضاً الأمثلة التطبيقيّة: ٢٧-٢٨.

(٥) بلغة واستخلاص عمر أوكان، لذّة النّصّ أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، (د.ط) ١٩٩٦: ٦٩-٧٠.

والمرجعيّة.

٤- الشيفرة الحركيّة السلوكيّة: هذه الشفرة هي التي تجعلنا نقرأ الحكاية بتركيزمثل تاريخ، وكتعاقب الحركات.

٥- الشفرة السيمولوجيّة أو الإيحائيّة: إنها ميدان الإيحاءات بالمعنى الشائع للفظ، ميدان الإيحاءات في تشتاتها، وفي لمعانِ معانيها.

ويتوسّع أبو ديب في الحديث عن هذا الجانب من خلال ما اسماه: البعد الخفي أو "كينونة الغياب" أو الشعريّة الخلفيّة (الماورائيّة) التي تنتمي «إلى علاقات من داخل النص بعلاقات خارج النّص، وقد حاولت دراسات كثيرة، البحث عن مسمّى أو مصطلح لهذه الحالة، لكنّه ما يزال عصياً على التحليل في هذه المرحلة، رغم الاسهامات الحقيقيّة التي قدّمتها دراسات عديدة لفهمه، ومن أبرز هذه الاسهامات: مفهوم لوسيان غولدمان (Goldman) "لرؤيا العالم" ودراساته في البنيويّة التوليديّة، ومفاهيم بييرماشيري (Macherey) عن "الإنتاجيّة" وتري إيغلتُن (Eaglton) عن اللامعقول" (The non-said) في العمل الأدبي. ومفهوم جوليا كرستيفا (Kristeva) "عبر النصيّة" أو التداخل النصي. وهو ما يبدو أنَّ رولان بارت يعنيه حينما يستخدم مفهوم "ظل النص" مؤكداً حاجة النصّ إلى ظل، في غيابه تنعدم الخصوبة الإنتاجيّة له، أو ما عبر عنه جيرارجينيت بالمتعاليات النصيّة أو "ما فوق النصيّة"[١]، الذي وصل به المطاف إلى مفهوم "جامع النص"، ولعلّ نص اللذّة ونص المتعة في خواتيم أعمال بارت هي في صلب هذا الطرح لا باعتبارهما مترادفتين كما هو الأمر عند كمال أبو ديب: (الفجوة = مسافة التوتّر) وانّما باعتبارهما درجتين متمايزتين في النوعيّة. كما أن بينها أيضاً الدراسات التي اصبحت كلاسيّة - الآن تقريباً - والتي صدرت من منظور التحليل النفسي (فرويد وباشلار)، والأنماط العليا، يونغ ويودكين. والنقد الأسطوري (فراي Frye)، والبنية التحتيّة والفوقيّة (ماركس ولوكاش).. »[٢].

و-٣- ولعلّ من باب الشعريّة العامة فرادة العمل أو "نجوميته" أو ما يمكن أن يُطلق عليه "النص الجامع"[٣] والذي يتأتّى من تفعيل عناصر فنيّة أو استحضار تقنيّة جماليّة خاصة أو حشد آليات إبداعية فعّالة .. تُحْدث ثراءً في النص، وتُنْجب حداثة فوق المألوف، «فالشعريّة هي

---

(١) جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**: ٩٠.

(٢) انظر كمال أبو ديب، **في الشعرية**: ١٩-٢٠.

(٣) وهو غير (جامع النص) بمفهوم بارت.

الحداثة والحداثةهي الشعريّة »[1]، فإذا تحققت إيقاعية جماليّة من خلال الشيوع والانتشار (موضة) كالتناص في عهده وعصره، أو البنيويّة في عزّها أو الدراسات النفسيّة في موسمها... فإنّ هذا يحمل مفارقة عجيبة؛ من جانب: يحمل شحنة الإبهار والإعجاب ومن جانب آخر: يحمل شحنة الألفة والاعتبار[2]، بمعنى تأتي إيقاعيّة جماليّة من خلال المألوف والمعروف والمتداول، وتأتي من مسار آخر معارض في نفس الوقت وبنفس الدرجة - نابعةً من الندرة والقدّوة والتفرّد. هذه المفارقة تقوم على اكتساب خصوصيّة ومزيّة خاصة من التفرّد، على إيقاع الشيوع بالانتشارأو تحقيق تلك الخصوصيّة والتفرّد من خلال تطرّف حاد أو انعطاف مفاجيء قائم على قلب المألوف واستحضار الجديد المبهر، وكلٌ يحتاج إلى مسوّغ ووسائل تسويق - كأن نقول: إن فلاناً تنبع قدرته من السهر المتواصل، وفلاناً يمتاز بقدرته الفائقة على النوم الطويل - وهذه تشكل ثنائيّة ومفارقة جماليّة[3]: إيقاعية جماليّة من الشيوع والانتشار المألوف الحيّ، تقابلها ايقاعيّة جماليّة تأتي من الطرف الآخر، من النقيض؛ قادمة من الندرة والتفرّد، والرقص على الإيقاع الجديد المبهر غير المألوف والمعروف[4].

فمن الشواهد التي تبدو بسيطة وإن كانت قويّة التأثير في التلقّي والتذوّق، عامل الألفة، فنحن نُقْبل حيناً على ما اعتدنا أن نحسّه ونتذوقه، ونفرّ حيناً من التكرار والرتابة، وماوأصعب أن يتفرّس المرء في صورة نشأ وهو يراها معلقة في مكانها الثابت من غرفتة[5].

فالألفة قد تُعمي الإنسان عن رؤية جماليات كان قد غطّاها عامل الثبات، ودثر جمالياتها جانب الرتابة المألوفة[6].

وقريب من هذا عامل الغرابة أو الجِدَّة، فإنّ الإنسان تأخذه المفاجأة بما لم يألفه أو يتعوّد عليه، وهي المفاجأة التي تؤثّر في الذوق الفني تأثيراً يماثل عامل الألفة، فترى بعضهم يرفضون الأثر الجميل قبل أن يتأمله لمجرّد خروجه على مألوفهم، وكما يحجم الإنسان للوهلة الأولى عن

---

(١) نعيم اليافي، "مفهوم الشعريّة-الشعر السوري أنموذجا": ١٠٣. والمقصود هنا الخروج عن المألوف القديم ليس زمنيّاً، وإنّما كحالة: لأنّ الحداثة حالة.

(٢) تأتي الشحنتان هنا تعاقبيّاً أكثر منهما تزامنيّاً.

(٣) هذه تشبه إلى حدٍ بعيد، ولكن بشكل معكوس ما يمكن أن يُطلق عليه بـ «دائرة التلاشي»: الاقتراب حتى التلاشي أو الابتعاد حتى الاختفاء. وبالتعبير المقصود «دائرة الضوء أو النجوميّة».

(٤) انظر ما ذهب إليه خالد حسين حسين، حول شعريّة المكان بالذات والذي أطلق عليه: «تغريب المكان... لتشكل حزمة دلاليّة مضادة للمألوف والمأنوس»: **شعريّة المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً**، كتاب الرياض، ع٨٣، مؤسسة اليمامة الصحفيّة، ١٤٢١هـ: ٣٩٣.

(٥) عبدالحميد يونس: **الأسس الفنيّة للنقد الأدبي**، دار المعرفة، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩: ١٤٨.

(٦) انظر في هذا الجانب، د. زكي نجيب محمود، **أفكار ومواقف**، دار الشروق، بيروت، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م: ٣٤٦.

الشخص الغريب عنه، فهو كذلك يتصرّف في مجال التذوّق، عن الأثر الذي تبدو الغرابة عليه، والذي لا يطابق في الإطار والمضمون والتركيب ما اعتاد أن يجده في الفن الجميل[1].

الشعريّة من وحي ما سبق ليست نظريّة حصراً ولا منهجاً نقديّاً تحديداً؛ إنّها آليّة تحليل الخطاب الأدبي وصناعته بطرق بنيويّة وبوسائل لسانيّة وبأسلحة نفسيّة وبإمكانات معرفيّة .. وهي ميدان تُبنى منه وفيه الأعمال الإبداعيّة مهما كان جنسها أو نوعها أو حتى تجربتها .. ويعجز أيّ عمل مهما كان أن يحيط بها كلّها، ويندُر عمل مهما كان مستواه أن يخلو منها وإلاّ ما عاد أدباً، والأمر يتعلّق بنجاح وثراء الاستخدام على المستويين الكتابي والقرائي.

إنّ الشعريّة إذاً علمٌ غير واثق من موضوعه إلى حدٍّ بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حدٍّ ما غير متجانسة، وأحياناً غير يقينيّة .. وهذا يقود إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه رومان ياكبسون في صلب كلّ شعريّة، وهو: في أيّ شيءٍ تنحصر أدبيّة الأدب ؟ ليس هناك بحث عديم الفائدة، فهو يساعدنا على الأقل في ضبط مصطلحاتنا، إن هوَ لم يساعدنا في الجواب عن هذا التساؤل[2].

ويضيف جيرار جينيت في موطن آخر متوصّلاً إلى أنّ الشعريّة هي حصاد العلوم في إطار (علميّة الأدب)، وهي في نظره: ليست مؤسسة وثابتة، «بل أداة فقط ووسيلة مؤقتة، سرعان ما تتحطّم في نهايتها، وقد تكون نهايتها بدورها وسيلة جديدة (علم آخر)، فيحدث معا ما حدث للأولى وهكذا دواليك.... »[3].

وفي ظلّ/إطار هذا التطوّر والتجدد المستمر لهذه العلوم «وعلوم أخرى ينبغي أن نخترعها ثمّ نحطمها...، فالكلّ يشكّل الشعريّة ويعيد دون انقطاع تشكيلها، فموضوع الشعريّة -ولنقل هذا بكلّ ثقة- ليس النّصّ وإنّما جامع النّصّ، وقد تساهم هذه العلوم" في الكشف عن هذا التعالي المتعلّق بجامع النّصّ أو التعالي المتعلّق بجامع النسيج، ولنقل بتعبير متواضع، قد تساهم في الإبحار فيها، أو بتعبير أكثر تواضعاً: في أن نطفو على سطحها في مكان خارج النص. »[4].

«وهناك نقد يرفض سلفاً البحث في أماكن النظر إلى قصيدة النثر، شعريّاً، أو يرفض أن

---

(١) عبدالحميد يونس، الأسس الفنيّة للنقد الأدبي: ١٤٩.
(٢) أدونيس، "في الشعرية"، الكرمل، ١٣٦.
(٣) جيرار، جينيت، مدخل لجامع النّصّ: ٩٣.
(٤) م.ن: ٩٤.

يرى الشعريّة خارج الوزن ويعني أنه متأصّل في قديم ما، وأنه بسبب ذلك، عاجز عن النظر إلى الجديد الاّ بذائقة تقليديّة. وهو إذن، لا يفهم الجدّة الشعريّة، بل إنه في احيان يطمسها ويشوّهها »[1].

نحن إذن أمام مفهومات لا مفهوم، تصورات لاتصوّر، وهذه هي ملامح عامة للشعريّة بمفهومها العام الواسع، بوصفها منظومة القوانين الظاهرة الجليّة والمستورة الخفيّة التي تشكل العمل الأدبي، وتجعل منه أدباً. وربّما يؤهّلنا العرض السابق إلى الانطلاق للحديث عن مفردة الشعرية من حيث علاقتها بالخطاب الروائي.

(١) أدونيس، "في الشعرية"، الكرمل: ١٣٦.

شعريّة الرواية - شعريّة النثر

فواصل وتواصل بين الشعر والنثر

لا زالت معادلات ومقولات التفريق بين الشعر والنثر تُطْرح باستمرار وديمومة، بل وتتجدّد على الدوام «ولا يفتأ المبدعون والنقاد يكابدونها »[1] قدماء ومحدثون، ويصل بياكوبسون الحدّ لتحديد الحدود التي تفصل الشعر عن غيره بأنّها أقل استقراراً وثباتاً - أو بتعبير نبيل سليمان: «أكثر تقلّباً وتغيّراً" - من الحدود الادارية لأقاليم الصين »[2] ويُحدِّد النثر اساساً على أنّه بناء كنائي، تقوم بنيته على مبدأ المجاورة، فيما يحدّد الشعر اساساً على أنّه بناء استعاري تقوم بنيته على مبدأ المشابهة .. »[3] ومن وجهة نظر أدونيس «النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لِمَا وضعت له أصْلاً، أما الشعر فيغتصب أو يفجّر هذا النظام، أيّ يُحيد بالكلمات عمّا وُضِعتْ له اصلاً. »[4].

هناك امتزاج وتداخل وتبادل بين الأنواع الأدبيّة، «فنجد شعراً داخل الرواية، وحكايات داخل الشعر بلغة نثريّة خالصة، وشعراً مسرحيّاً -ومسرحاً شعريّاً.. مما دعا كاتباً مثل لوكليزيو إلى القول : «الشعر، الروايات، الأقاصيص، هي أثريَّات غريبة، لم تعد تخدع أحداً أو تكاد... ما الفائدة منها [إذن]؟. لم يبق سوى الكتابة»[5]، الكتابة الشعرية طبعاً، أي الأدبيّة، وإذا شئت فقل الجماليّة...

ويمكن تعريف الشعر«بأنه لغة خياليّة مكثّفة»[6]، والقصة «قد تحوي أيضاً لغة خياليّة (بل شعريّة مكثّفة). »[7].

ونخلص من ذلك إلى أن الوزن ليس مقياساً وافياً أو حاسماً للتميز بين النثر والشعر، وإنّ هذا المقياس كامن، بالأحرى، في طريقة التعبير أو كيفيّة استخدام اللغة، أي في الشعريّة؛ التي تُقدِّم "حالة" أو "تخيلاً" وليس "فكرة" أو "مفهوماً"[8].

---

(١) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد: ٩٧.

(٢) ياكبسون، قضايا الشعريّة: ١٠-١١.

(٣) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد: ٩٨.

(٤) أدونيس، "في الشعريّة"، مجلّة الكرمل: ١٤٦.

(٥) شاكر عبدالحميد، **التفضيل الجمالي**، دراسة في سيكلوجية التذوق الفنّي، **عالم المعرفة**، ع٢٦٧، مارس ٢٠٠١: ٣١٥-٣١٦.

(٦) م.ن: ٣١٦.

(٧) م.ن: ٣١٦.

(٨) أدونيس، "في الشعريّة": ١٤٦-١٤٧.

هل الرواية شعر أم نثر أم بَيْنَ بَيْنَ أم ماذا؟ ؛ «إنّ الرواية هي قصيدة القصائد، أو هي امتزاج الأنواع جميعها كما يقول تودوروف»(١). إنّها البنت الشرعيّة والبكر للملحمة وبالتالي هي الملكة المتوّجة، ولكن بمنصب الملكة الأم لكلّ فنون الإبداع، فتأخذ من الموسيقى فتقدِّم الإيقاع وتشارك الرسم والنحت فترسم وتصوّر، وتستفيد من تقنيات السينما فتتداخل الأحداث ويتقطّع الزمن وترصف الصور لتقول جديداً أو لِتَحْكِي فريداً، ويرى ميخائيل باختين: إنّ الملحمة تُجسّد الوحدة والرواية تمثل التنوع(٢). «ومِنْ هنا [يمكن] اعتبار الرواية(ملحمة بور جوازيّة)، أي أنّها الفن المُعَبِّرعن هذه الطبقة، حيث برز عمالقة الرواية العظام، في الأدب الفرنسي والروسي والانجليزي، بدءاً بستاندال وزولا وفولبير وبلزاك، وانتهاءً بغوركي ودستويفسكي وتولستوي، وديكنز وهنري جيمس..، الذين ابدعوا **الرواية التقليديّة الشامخة** التي ما تزال **قدوة** تحتذى في الإبداع الروائي»(٣). تحولَتْ الرواية بعوامل الحت والتعرية الأدبيّة ووفقَ قانونيّ "الهدم والبناء" الأبداعي و"الوحدة والتنوع" الأدبي لتصير «نصّاً محبوكاً، نضّاحاً بالشعر وتشظّيات السيرة، والحُلم والخرافة، والواقع والأسطورة، كلّ ذلك في مزيج باهر يفيد من تراكم التقنيّات الروائيّة .. والمناهج المستعارة من القصيدة، وباجتماع ذلك المكر الشعري المدهش، ومنهج السرد، تُحَقِق القصة الجيدة إنجازها من الخلابة والسحر والتمويه [اللّذيذ] ..»(٤).

ويقدِّم نبيل سليمان توليفات لآراء كُثْرٍ، لِمَا ينفرد به الشعر عن النثر، فياكوبسون يعتمد على "الظاهرة الصوتيّة"، وكريماس يشير إلى المكونات النغميّة، النبريّة، الإيقاعيّة، ومحمد مفتاح يعتمد على التشاكل والتباين وما بينهما، ويلح كمال أبو ديب على مسافة التوتّر الشعري القائمة على دمج ما لا يدمج .. ويتوسع أدونيس حتى النّص المزيج، نصّ المستقبل، وهذا

---

(١) انظر علي جعفر العلاق، "شعريّة الرواية"، **مجلّة علامات**، م٢٣، م٦: ٩٩.

(٢) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠: ٩.

(٣) محمد عزّام، "رواية الحداثة"، **المعرفة السوريّة**، السنة السادسة والثلاثون، ع٤١٠، تشرين ثانٍ «نوفمبر»، ١٩٩٧: ١٢٤.

(٤) انظر:علي جعفر العلاق، "شعريّة الرواية"، ومَنْ أخذ عنهم: ٩٩.

- وانظر كذلك، قاسم المومني، "الشعريّة في الشعر: دراسة معاصرة في مادة نقديّة قديمة"، **مجلّة فصول في الأدب والنقد**، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ابريل-سبتمبر ١٩٨٧: ٧٠. مبسطاً الشعريّة بقوله: «.. المهم أنّ المصطلح في دلالته يعني -هنا أو هناك- الاستجابة النفسيّة المصاحبة للشعر؛ وهي استجابة لا تنفك تتصل بما يتقومُ به الشعر من خصائص نوعيّة تميزه عن غيره من سائر الأنشطة التي تشترك معه في المهمة وتختلف عنه في الأداة»، وهو ما يمكن تلخيصه بالسحر والادهاش، مستنداً إلى تفسير دلالة الحديث الشريف: «إنّ من البيان لسحرا».

يتقاطع مع جامع النّص لدى جيرارجينيت، ويوافق بعض ما يصرِّح به كُتاب (الشعريّة العربيّة) و (الصوفيّة والسيرياليّة)[1].

والسؤال المطروح، هل هناك رواية شعريّة ورواية غير شعريّة مثلما هناك نثر شعري ونثر غير شعري؟ إن كان الأمر بالتقرير والإيجاب. ما الحدود الفاصلة بينهما ؟ وما هي طبيعة القيود والحدود والمدى؟ ما هي النسبة وما الكيفيّة؟ وما هي الانفلاتات والتجاوزات؟

هل بدأت الرواية الجديدة تستجيب لهذه المواصفات ؟ وفي نهاية المشوار، هل تبقى رواية أم ستخرج عن مسارها ؟ ما حدود الممكن وما المستحيل فيها ؟..

إننا أمام كومة بل كون؛ عالم من التساؤلات والأسئلة المطروحة والإجابات المفتوحة، أمام جبهة من القراءات الاستفهاميّة في واقع سريالي متواتر متوالد.

والسؤال الذي نصطدم به، ونقع في حفرته، أو لا بدّ أنْ نمرّ فوق جسره إلى الضفة الأخرى؛ لأنّه المعبر الوحيد: فيمَ تكمن شعريّة الرواية؟ وما تلك الرواية التي تحمل عناصر شعريّة جنينيّة خفيّة، أو نجوميّة ساطعة قويّة؟ وهل هناك - مرّة أخرى - رواية شعريّة وأخرى غير شعريّة، وإذا كان الأمر بالإيجاب أو حتى في النفي ما هي فوارق التحليل بينهما ، وعلى أيّ أساس يتم ذلك؟ ما الصائب وما الخائب في التحليل فيما هو شعري وغير شعري؟.. لن نجيب على هذه الأسئلة وغيرها لأنّها تساؤلات تحمل بحدٍّ ذاتها السؤال والإجابة - القاعدة والاستثناء .. بقدر ما نحاول تهجئة شعريّة الرواية ضمن أقصى وأقسى امكانياتنا؛ ملامح تظهر وأخرى تختفي والكثير الكثير يتفلّت.

شعريّة الرواية؟ أم شعريّات للرواية؟ أم شعريّات في الرواية؟

ترى فريال جبوري غزول أن الرواية الشعريّة العربيّة المعاصرة هي قصة لها وظيفة الشعر، وتقوم بسرد ذي طابع شعريّ، وفي عرضها واعتراضها لوجهة نظر "رالف فريدمان" في كتابة (الرواية الشعريّة) التي تعني اجتماع السرد والحكايةوالشخصيات والأحداث والأفكار (من السرد) مع العواطف والأنساق الموسيقيّة أو التشكيليّة (من الشعر). مضاف إليها ما ذهب إليه "جان -تاديبه" في كتابه (القصة الشعريّة) على اعتبار الرواية الشعريّة صلة بين الشعر والرواية،

---

(١) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد: ١٠٠-١٠١.

وحل النثر الرديء.

«لقد كان القصد من الشعر، دائماً، أنْ يكون مُلقى، ومن هنا عاش خارج المخطوطة والكتاب [واعتمد على الحافظة والخطاب]، بينما نجد معظم الأشكال والأنواع النثريّة معزولة كليّاً عن الكلام ولها أسلوب يميّز اللغة المكتوبة.. وتستقي أشكال الخطاب هذه مباشرة من اللغة المكتوبة، فهي تتجه إلى القارئ وليس إلى المستمع، كما أنها بُنِيت انطلاقاً من علامات مكتوبة وليس انطلاقاً من الصوت»(١). ففي القراءة تمعّن وتمحّص وتأمل، وفي الاستماع الذي يعتمد على الإلقاء والإيقاع إطرابٌ وإثارةٌ عاجلة.

وفن الكلمة بشقيه: الشعري والنثري يجمع أبعاداً وعناصر متعددة كالحدث والتصوير والسرد والإيحاء والتصريح.. والأدب هو الفن الذي «يحتوي على البعدين الزماني والمكاني معاً، فالكلمة في سياق التعبير تمثل الحركة الزمانيّة، وهي لكونها تجسيداً لشيء مادي تُمثّل توقفاً مكانياً»(٢).

«وقيل بصدد التفريق بين الشعر والنثر عامة، أنّ الشعر كالرقص والنثر كالمشي، وهم يعنون بهذا أنّ الإنسان لا يرقص إلاّ إذا تملكته حالة شعوريّة خاصة، ورغبة مُلحة في التعبير عن الإيقاع الداخلي الخفي في شكل من الإيقاع الحركي، أمّا المشي فيكون مصحوباً بالتفكير الهادئ الذي يقف على بعد قريب من عالم الواقع»(٣).

ويوجّه سعيد يقطين بوصلته الشعريّة لقياس المسافة بين الشعري والروائي، بل بين الروائي العادي والروائي الشعري «بما بين قول شيء وحكي قصة»(٤)، ويُقدِّم خريطة ترسم معالم شعريّة الرواية يوجزها لنا نبيل سليمان بما يلي(٥):

١- الخطاب المفلّك بين قول شيء ومحاولة القص، مما يخلق اصطراع الشعري والروائي.

٢- يقوم العرض الشعري الذي تتكفّل به الذات الثانية للروائي /الشاعر على شكل استخدام الضمائر: من ضمير العرض (المتكلّم) إلى ضمير السرد (الغائب).

---

(١) نظريّة المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الرّوس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين-الرباط، ط١، ١٩٨٢م: ١٠٨.

(٢) نبيلة إبراهيم سالم، **نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغويّة الحديثة**، النادي الأدبيّ، الرياض، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م، كتاب الشهر ع(٢٠): ١٠.

(٣) م.ن: ٩.

(٤) سعيد يقطين، **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥: ٨٩.

(٥) نبيل سليمان، **فتنة السرد والنقد**: ١٠٩.

٣- اللغة المشحونة بمسافة التوتّر والمنزاحة عن اللغة الروائية المعتادة.

٤- المقاطع المكتوبة بطريقة الشعر الجديد، حيث للبياض مكانته الخاصة، كذلك للفصل بالخطوط المائلة.

٥- حريّة الروائي في الحكي والسرد، كحريّة الشاعر الذي يُحطّم عمود القصيدة، والروائي هنا يحطم عمود السرد وآلياته المعهودة.

٦- لا منطق للزمن يحكمه أو يتحكم به، والخطيّة الزمنيّة يحطمها التداخل والاسترجاع والاستذكار والقطع والاستباق.

٧- التوالد والتقطيب هو المبدأ السردي.

٨- حضور ذاتيّة الروائي من خلال قطعه للسرد، وصعوبة الإحالة على مرجع محدّد.

ويحذّر روبرت شولز المشتغلين في الرواية والمنشغلين في شعريتها بصفة أخصّ، التطرّف الحاد بين القبول أو الرفض أو من جانب ثالث الوقوف في المنتصف -لا مع ولا ضدّ- أثناء البحث في الشموليّات الروائية؛ في كيان المواد التي تخضع لشتّى الضرورات والمتطلبات وتستجيب لكثير من المتغيرات الشكليّة والنوعيّة.. فنجد طرائق ثلاث في المعالجة والدراسة. نجد طريقة من تجاهل المشكلة كليّاً.. وطريقة أخرى: هي حصر المادة المدروسة بكيان من الروايات المتجانسة والمتشابهة غرضاً وشكلاً.. بينما نعثر على طريقة ثالثة قاصرة أو قافزة، تتمثّل في حصر الوصف ببعض المادة المدروسة وتتجاهل المظاهر الأخرى[1] وخاصة المُوْحِلة منها، مما أدّى إلى تجاوز حدود المادة المعالجة أو المدروسة والخروج عن إطارها العام أو القصور على بعض جوانبها من خلال التركيز على ابرز **سماتها الغالبة أو المهيمنة**، وقد يبرز عن مثل هذا المسار والجهد الكبير ذي البذار الكثيف والعمل الجاد -مفارقة حادّة- ليحصل على قطاف هزيل وثمرة دراسة مشتتة مبدّدة مهدورة.

والباحث بهذا التصوّر قد يُلْبِس الشعريّة لباساً فضفاضاً، يُدخل فيه ما لا يجب، ويُخرج منه ما يجب دون قصد، ووجهة نظره: أن الشعريّة القديمة -الحديثة، الباعثة المبعوثة[2]، تناولت في كثير من حالاتها وعبر مراحلها جوانب تراءت لها من خلال الممارسات السابقة عليها أو اظهرتها طبيعة المادة المدروسة أو قيدتها قدرات وخبرات الدارس نفسه.. فظهرت شعريّة الشعر، وشعريّة

---

(١) روبرت شولز، البنيويّة في الأدب: ١١١.

(٢) الباعثة والمُحَفّزة للدراسات الحديثة بعدها، والمبعوثة من الدراسات السابقة عليها.

النثر، وشعريّة الرواية، وشعريّة الفكر، وشعريّة الأشياء الواقعيّة وشعريّة التصورات الذهنيّة.. وتوسعت شعرية الوزن والإيقاع إلى شعريّة اللغة وشعريّة الكلمة وشعريّة التراكيب والنحو وشعريّة الإشارات الرمزيّة كالفراغات والبياضات... وانبثقت شعريّات ارتبطت بأشخاص مثل: شعريّة أرسطو، وشعريّة فاليري وشعريّة ياكوبسون وشعريّة تودوروف وشعريّة أبو ديب...

الشعريّة في نظر صاحب الدراسة ملامح وعناصر متظافرة تخلق من النص وللنص فرادة ومزيات تجعل منه نصاً في دائرة الأدب. وما دام أن غرض الشعريّة هو كشف ودراسة جوانب الإبداع والجمال في النص الأدبي الذي جعل منه نصّاً أدبيّاً، فلا يمكن وضع قيود محدّدة وضوابط مقيّدة مسبقة يجب توافرها في النّص حتى نقول إنه شعري أو أدبي؛ فأدبيّة الأدب، **وشعريّة النّص الأدبي نسبيّة ونوعيّة** وليست مطلقة.

فالشعريّة هي الشقيقة الكبرى للجماليّة والأدبيّة وعلم الأدب، وهي بنت اللسانيات اليافعة وهي على صلة وصداقة قويّة مع البنيويّة وفي تنافس ومشاركة مع الأسلوبيّة، وهي لا تنكر علم النفس ولا تحطم الخياليّة ولا تنفي بواعث النّصّ ولا ظله ولا التعالي النّصي ولا جامع النص.

من هذه الشعريّات مجتمعة أو متفرّقة تأخذ الرواية شعريتها وفق خصوصيّة الرواية كجنس/ نوع أدبيّ منفتح على الأجناس الأخرى، وخصوصيّة الراوي وأسلحته الأدبيّة من جهة أخرى.

إن توافر وتضافر جميع ملامح الشعريّة في عمل روائي واحد أمرٌ قد يستحيل وجوده؛ إنّ الرواية باعتبارها فناً نثرياً، تأخذ من الشعريّة بعض ملامحها، وما يتوافر في رواية قد لا يتوافر في رواية أخرى، ومن هنا فإنّ الاقتباسات من الروايات في هذه الدراسة قد تغفل بعض الروايات وتركز على أخرى على وفق حضور ملامح الشعريّة.

ملامح من شعريّة الرواية

لعلّ العرض الموجز الوَصْفيّ السابق يُسْعِف الباحث في التقاط أبرز ملامح الشعريّة في الرواية من غير أن يَعْني ذلك الانتهاء إلى نتائج ثابتة يقينيّة لا تَقْبل الجدل، بل على عكس من ذلك يُظْهرُ العرض اختلافاً بيّناً بين منظريّ الشعريّة منهجاً ومصطلحاً وحقول تطبيق، بَيْدَ أن الباحث سيتبنّى من هذه الجهود النظريّة ما يكشف عن بَعْض المشتركات في شعريّة الرواية مضيفاً إليها ما يراه شعرياً ليس على وَفق **المفهوم الضيّق للشعر** وإنّما على **وَفْق ما يَجْعَل من النثر خطاباً أدبياً له تجلّياته المختلفة باختلاف الجنس الذي ينتمي إليه**، ولن يَسْعَى البَحْث إلى الوقوف عند هذه الملامح طويلاً؛ لأنّ مناقشتها ستكون مقدّمات للدراسة التطبيقيّة.

١- ثمّة اتفاق بين بَعْض مُنَظِّرِيّ الشعريّة على أنها جُمْلَة القوانين الداخليّة التي تجعل من الخطاب اللغوي أدَباً، ومن هُنَا راح بعضهم يطالب -كما رأينا- بتسمية الشعريّة بـ «الأدبيّة»؛ وتأسيساً على ذلك فإنّ السَّرْد لا يعدو كَوْنَه نثراً متخيّلاً جزئياً أو كُلّياً قوامه سلسلة من الأحداث تُنسج بطريقة مقصودة لتفضي إلى نتائج يرغب المُبْدع في الانتهاء إليها، وتشمل هذه السلسلة شبكة من العلاقات يتضافر في تشكيلها الإنسان والزمان والمكان مُعبِّراً عن كلّ ذلك باللّغة. ومِنْ هُنا رأى بَعْضُهم أنّ النّص السَّرْدي الذي يتوافر على المكان والزمان والشخصيّة والحَبْك والخيال والقصديّة هو نصّ شعريّ. وقد جُنِّسَتْ المسرودات على وَفْق التفات المُبْدع إلى عناصر دون أخرى أو التأكيد على عُنْصر دون آخر؛ وبمعنى آخر على وفْق الطّول والقصر والمساحة النصيّة وكثرة الشخوص أو قلّتها وامتداد الرقعة المكانيّة والزمانيّة أو الاقتصاد في كليهما. ومهما يكن فإن الرواية -هدف هذه الدراسة- تختلف عن القصة القصيرة أو الأقصوصة وفق طريقة استخدام الكاتب للعناصر المكونة للسَّرد، وهي كائن قائم بذاته تتضافر عناصره في تأويله، وهي بهذا الفَهْم لا تَسْتَمدّ مَعْنَاها من خارجها وإنّما من لغتها وعناصر تجنيسها إلى الحدّ الذي حدا بالبنيويّة إلى استبعاد الإفادة من الأطروحات الجاهزه والمراجع الخارجيّة كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي والأنثربولوجيا والانعكاسيّة.

إنّ الرواية، بذلك تشكّل مَعْنَاها وتُفْرِزه من داخلها، ولكنّها وهي تَفْعل ذلك تقدّم أصداءً للأيديولوجي والنفسي والاجتماعي والأنثربولوجي ... الخ. ومن هُنَا تأتي الاستعانة بهذه العلوم مُؤيِّدَة لما في الرواية وليست مقحمة عليها. ويمكن القول في هذه الحالة أنّ شعريّة الرواية تتجلى في قدرة النّصّ على استدراج القارئ للإفادة من هذه العلوم؛ مِمَّا يؤكّد أنّ المبدع مُسْتَنطق لهذه العلوم عند الكتابة، ويمكن للبحث أنْ يوجز هذه المسألة بالقول: إنّ البناء الفني للرواية هو الذي يَدْعُو القارئ إلى الاستئناس بالخارجي، بَيْنَما يُخْفِق الخارجي في إقحام نفسه على القارئ إذا رفض النص ذلك.

٢- شعريّة المكان والزمان:

من البدهي أنّ المكان ركن أساسيّ في بناء الرواية؛ لأنّ الأحداث تجري على أرْضٍ ذات خصوصيّة مُحدَّدة، وإذا استطاع الروائي أنْ يوائم بَيْنَ شكل المكان ومَجَريات الأحداث فيكون قَدْ حقق بذلك ملمحاً من ملامح الشعريّة، وفَضْلاً عن ذلك فإنّ المكان ليس خلفيّة للأحداث حسب، وإنّما هو «مَعْنىً» ولا سيّما في الرواية ذات السمات الشعريّة: فَمِنْ ناحية يقوم المكان بتقديم وظائف حيويّة في بناء النّص من إيهام بالواقع إلى تفسير للنفس البشريّة (فنياً)، إلى عَرْض للقيم

والعادات والثقافات، كما أنه يقوم بدور بارز في تأجيج الصّراع ويربط بُنْيات النصّ ويعمل على نموّ العمل القصصي وتطوره...

ولعلّ أبرز مظاهر شعريّة المكان ذلك المظهر الذي يُقدّم الوظيفة الجماليّة في النصّ الروائي؛ لأنّ القارئ إنّما يبحث عن خطاب أدبي متمكّنٍ من استخدام اللغة بطريقة تجسّر الهوّة بينه وبين النصّ. إنّ الوظيفة الجماليّة تتمظهر في الوَصف الذي بقي إلى زمن طويل عُنْصراً من عناصر «الشعر» بالمعْنى التقليدي للمصطلح، فالوصف ميدانه الشعر، بيد أنه تسلّل إلى أجناس أدبيّة كثيرة لعلّ من أبرزها الرواية، ومن الجليّ أنّ الرواية التي تخلو من لوحات مكانيّة أو وصفيّة فنيّة لا تحظى بالقبول الدائم؛ لأنّها تستحيل عندئذٍ إلى أداة تسلية وترفيه، بينما يَسْتدعي التصْوير المكاني بالضرورة إمتاع القارئ عن طريق تذوّقه لبلاغة النّص. وقد تحدّث النقاد عن التصوير في المكان والأشياء وأشاروا إلى صورتين: وصفيّة (حيث يكون التركيز على الحدود المادية للمسائل الموصوفة مكاناً أو شخصيّة؛ وحيث يكون الالتفاف إلى الحجوم والمساحات والحواس والارتفاعات والأطوال والألوان والجهات... مطلباً للوصف)؛ والثانية: صورة سرديّة حيث يمتزج الزمن بالوصف ويرتبط به ارتباطاً عُضْوياً، ولا يمكن عِنْدها الاستغناء عن هذا النمط من الصورة؛ لأنّها تعْمَل على خلخلة البناء الفني.

وغنيٌّ عن البيان أنّ الصورة مهما كان نَوْعها تُعْتَمِدُ على الأساليب البلاغيّة كالتشخيص والتجسيد (الأنسنة)، ووسيلة الكاتب في ذلك هي استخدام المجاز والاستعارة وَهْوَ موضوع يدخل في «شعريّة اللغة».

أمّا شعريّة الزمان فلا يمكن أنْ تدرس بمعزل عن جماليّات المكان، لأنّ الزمن هو المدى بين الأحداث، والأحداث تقع على الأرض - المكان؛ ولذلك فإن دراسة مسألة الاستغراق الزمني أو الديمومة: المقارنة بين زمن الحكاية وزمن النّص أمْرٌ لا مَفرٌ منه لإبراز مظهر بالغ الأهميّة من مظاهر الشعريّة؛ وتتمثّل الشعريّة في هذا المقام بما يلي:

أ- الحذف أو الأضمار حَيْثُ تَقْصُر المساحة النصيّة أو تنعدم لحساب الزمن، ولا تأتي هذه التقنيّة لعبة فنيّةً حسب، وإنّما تعدُّ إضافة نوعيّة في تقديم المعْنَى؛ لأنّ الثغرة أو الحذف -بقطع النظر عن المصطلح- تَسْتَدعي ضرورة لفت انتباه القارئ إلى الفترة المحذوفة، ومن ثمّ إثارة التساؤلات حَوْلَ أسباب الحذف، هل يكون الحذف إدانةً لأحداث بعينها، أو رفضاً لأخرى أو تهميشاً ونسياناً لأحداث مُعيّنة ترتبط بمواقف مُؤلِمة تحاول الشخصيّة نسيانها؟ أم أنّ الكاتب يلجأ إلى الإيجاز والتكثيف؟ ومهما تكن الإجابة فإنّ تقديم المعْنى عن طريق الحذف أو

اللجوء إلى الإيجاز هما مظهران من مظاهر الشعر الذي يتكئ على الإيحاء والتكثيف ويدعو القارئ إلى الالتفات إلى ما وراء السطور؛.

ب- أمّا التلخيص فهو مظهر آخر من مظاهر الشعريّة قد لا يختلف كثيراً عن سابقه باستثناء أنّ الزمن طويلٌ والنصّ قصير، أيّ أنّ ثمّة نصّاً يوجز فترة زمنيّة طويلة، وهو تكثيف واضح: اقتصاد في استخدام اللغة للتعبير عن أحداث ومضامين كثيرة، وإضافة إلى ذلك فإنّ التلخيص أو الإجمال يتمتع بقُدرة كبيرة على حمل الماضي (الاسترجاع) وتقديم الأماكن التي يصعب تقديمها... وكلّ ذلك يجسّر الهوّة بين الشعري والنثري ويعمل على تمازجهما.

ج- ويقوم الحوار/المشهد بدور جليل ، فهو مُحَمَّل بالدلالات إذْ يكشف عن مستويات الشخصيّة المحاورة اجتماعياً وثقافياً ولغوياً... الخ، بأسلوب مقتضب يعتمد الجملة القصيرة والإيقاع المتسارع..

د- أمّا النوع الرابع من أنواع الديمومة فهو الوقفة، حيث يكون الزمن قليلاً أو منعدماً لحساب المساحة النصيّة، وهو أمْرٌ يتعلّق بالوصف سواء أكان ذلك للأماكن والأشياء والأثاث أم للشخصيات.

٣- شعريّة اللغة (الانزياح؛ الفجوة: مسافة التوتّر)

لقد ألحَّ المنظرون على هذه المسألة في دراستهم للشعر، واقتبس بعض الباحثين هذا المصطلح لتطبيقه على الرواية؛ وهذا الاقتباس أمرٌ له ما يبرّره، فكما أسْلَفْنا في الحديث عن الوصف، يتراءى للدارس أنّه لا مندوحة للكاتب الروائي من استخدام التشكيلات البلاغيّة في صياغة البناء الروائي، وهذا الاستخدام يفرض سؤالاً منطقياً يتعلّق بحدود التَمَفْصُل بين السَّرْدي والشعري -على وفق ما يقول بعض الباحثين- فالسردي يتمازج مع الشعري من حيث أنَّ كُلاً منهما يعتمد اللغة أداة للإيْصال؛ وإذا ما استطاع الروائي أن ينحرف بلغته عن المألوف اليومي النفعي ارتقى إلى الشعريّة.. إنّ الانزياح بأبسط معانيه انحراف باللغة عن مألوفها وتفجير لطاقاتها الكامنة فيها، إنه تحدٍّ صارخ للخطاب اليومي المستهلك والارتقاء بالمفردة والمركبّة إلى مستوى مختلف، مستوى مفعم بالخيال....

وقد لفت أبو ديب الانتباه -كما رأينا- إلى مسألة الفجوة: مسافة التوتُّر، كما لفت الانتباه إلى كَسْر بنية التوقعات، تماماً كما أشار كوهن إلى إشكاليّة انحراف المسند عن المسند إليه، أو الصفة عن الموصوف...، ومن المهم التأكيد هنا على انّهما تحوّلا إلى دراسة اللغة باعتبارها وسيلة

ووعاء للفكر والخطاب الأدبي. وهما وإنْ قصرا انجازاتهما على «الشعر» فإنّ الرواية خطاباً لُغَوِيّاً -تستوعب ما أنجزاه وتفتح ذراعيها على المصطلحات التي انتهيا إليها.

وإذا كان الشُّعراء قد اعتادوا بوعيٍ أو بلا وعيٍ امتصاص نصوص سابقة على نصوصهم أو معاصرة لها[1]، فيما يُسمَّى بـ «التناص»، وإذا كان النقاد قد رأوا في هذه الظاهرة مجالاً رحْباً للدراسات المتعلقة بـ «الشعر»؛ فإنّ هذه الظاهرة -التناص- لم تَعُدْ مُقْتصرة على الشعر، بل تجاوزته إلى اجناس أدبيّة أخرى، لعلّ ابرزها الرواية، وقد أنجز الباحثون بعض الدراسات حول التناص في الأعمال الروائيّة، مثبتين بذلك أنّ الإفادة من النصوص الأخرى ليست امتيازاً للشعر، وإنّما هي مشروعة للأجناس الأدبيّة الأخرى، ولعلّ ذلك -إضافة إلى سمات أخرى- قد حدا ببعض الباحثين إلى إطلاق مصطلح «النصّ» على الخطابات الأدبيّة إيماناً مِنْهُمْ بأنّه لا حدود صارمة يمكن أن تفصل بين الأجناس، دون أن يقصدوا بذلك تمازج أو تماهي هذه الأجناس.

٤- بناء الشخصيّة في سياق الحبكة الروائيّة والأحداث:

إنّ الإنسان هو المركز الأهم والبؤرة الرئيسة في العمل الأدبي ولا سيّما في الأعمال الروائيّة؛ إذْ لا يمكن أن يخلو عَمَلٌ من شخصيّة، فهو الفاعل والمحرّك للأحداث، وهو أيضاً المنفعل أو موضوع الحديث والحدث معاً، ولهذا فإنّ دراسة الآليّات التي تقدّم بها الشخصيّة يُعدُّ ضرباً من أضرب الشعريّة!، فإذا قدَّم الروائي شخصياته -مثلاً- بطريقة مباشرة تقريريّة اقترب من الخطاب المألوف الحَرْفي، وإذا قدَّم شخصياته من خلال الحوارات والمشاهد والأحداث والمواقف الإنسانيّة، وترك مساحة للمتلقي للتعرّف إلى الشخصيّة ارتقى إلى مستوى الشاعر الذي يعتمد الإيحاء والإيجاز والتمويه والغموض المحبّب، كما أنّ تقديم الشخصيّة يرتبط ارتباطاً وثيقاً ببناء الحبكة، فإذا جاءت نتائج أعمال الشخصيّة مكشوفة واضحة، كان الخطاب شبيهاً بالإخبار الإعلامي المألوف، وإذا التفَّتْ الشخصيّة بالغموض المشفّر، والتدوير المحوّر والنمذجة المركبة، وجاءت نتائج أفعالها مفاجئة «تُكَسِّر بنية التوقعّات»؛ لدى المتلقي، أُفعم الخطاب الروائي بمظاهر الشعريّة.

إنّ الشخصيّة وتطورها في العمل الروائي في سياق لغوي غير مباشر، وتقديمها بطريقة مكثفة بعيدة عن الخطابيّة، إنما هو مظهر من مظاهر الشعريّة.

٥- تعدّد الأبعاد:

يتميّز الشعر عن النثر النفعي اليومي بأنّ الشعر لا ينفتح على المتلقي فجأة ويلقي بنفسه

(١) معاصرة لها في الزمن وسابقة عليها في الإنتاج.

مرّة واحدة. إنه خطاب لُغَوي يعتمد الإيحاء والرَّمْز والغموض الإيجابي، ولهذا تتعدّد قراءاته، ويبقى حيّاً على مرّ العصور؛ إنّ القارئ ليتساءَل، لماذا نقرأ إبداعات بعض الشعراء العباسيين -مثلاً- على الدَّوام، لماذا يظلُّ المتنبي قابلاً للقراءة؟ إنّ الإجابة تكمن في شعريّة «الخطاب الشعري» الذي ينماز بتعدد الأبعاد وقابليته للتأويل المختلف عند قرّاء مختلفين أو عند القارئ الواحد من حين إلى آخر.

إنّ «الشعريّة» لا تَعْني الانغلاق على مَعْنًى واحد، وإنّما هي ظاهرة تُكْسِب المتلقي آفاقاً من التخييل والمشاركة في الإبداع عن طريق القراءة[1].

والرواية عندما تكتظُّ بالأحداث والشخصيات والأماكن في شبكة علاقات معقّدة، إنّما تحتاج إلى مداخل متعدّدة للقراءة والتأويل، وهي «ماكرة»؛ تحاول بتشكيلها هذا أنْ تَرْضِي أكبر عدد من القرّاء، لأنّها لا تعتمد المُباشَرة في إرسال مقولتها، وإنّما تترك مساحة واسعة للمشاركة، وثمّة روايات كثيرة يقرأها المتلقي ويفسّرها بما يتفق مع توجهه أو أيديولوجيته، كبعض روايات نجيب محفوظ مثلاً، إذْ يراها بعضهم أسلاميّة روحيّة، ويراها آخرون علمانيّة، ويراها فريق ثالث واقعيّة اشتراكيّة... الخ.

إنّ هذا الاختلاف في التأويل ينأى بالرواية عن أن تكون نصّاً علميّاً لا يقبل الاّ تأويلاً واحداً، ولهذا يُعدُّ هذا التعدّد في الأبعاد والقراءات مظهراً بارزاً من مظاهر الشعريّة.

٦- إنّ طريقة بناء الرواية ونسجها يختلف من شخص إلى آخر، وإن اتفقت المتون والأفكار، وهذا يعتمد على الأسلوب المستخدم في سلسلة الأحداث وتقنيات السَّرْد، ومن هنا فإنّ كلّ مفردة تحتاج إلى دراسة، وهو أمرٌ لا تُحققه هذه الدراسة، ولكنّها ستتناول إشكاليةَ العنوان ودلالة الغلاف والبياض الطباعي، دون أن تَنْظرَ إلى شعريّة الراوي أو الصيغة السَّرْديّة الاّ بالقدر الذي يخدم أغراضها التي تتمحور حَوْل المسائل التالية:

١- شعريّة العنوان وبنية الاستهلال السردي.

٢- شعريّة الزمان والمكان.

٣- شعريّة الشخصيّة.

٤- شعرية التناص وجماليات اللغة الروائية، وفن صياغة اللغة الشعريّة.

---

(١) انظر في هذا الصدد، "تحليل اللغة الشعريّة"، أمبرتواكو ترجمة: أحمد المديني، الأقلام، السنة التاسعة، ع٨/آب/١٩٨٤ ونفس المقال في كتاب د. أحمد المديني، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، دار الشؤون الثقافية العامة: ٤٨-٤٩، بغداد، ط٢، ١٩٨٩: ٧٧-٩٦.

الفصل الثاني

شعريّة العنوان وبنية الاستهلال السردي

شعريّة العنوان وبنية الاستهلال السردي

أولاً: شعرية العنوان

العنوان سواءً أكان بذرة ينبثق منها العمل أم ثمرة ينتهي إليها، يعكس بالضرورة بَعْضَ هواجس الرواية، وقد يشي بمعناها العام... إنه نصّ مكثّف خصْب، موازٍ تماماً للنص الروائي بجملته، هذا جزء من الدور الوظيفي للعنوان، كما أنّ هناك شبكة من الإيحاءات والتجليات والجماليات اللغويّة والبلاغيّة والتناصيّة.. يحويها ويشملها العنوان، وكلما كان ثريّاً مكثّفاً غدا أكثر شعريّة، تماماً مثلما يغدو العنوان بالمفارقة أو الانسجام مع النص -استكمالاً لِمَا فيه أو استخلاصاً لِمَا حوى ووعى مُحَمّلاً بشحناتٍ شعريّة وطاقات دلاليّة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ إشكالية كون العنوان منجزاً بداية أو مستخلصاً بعد إكمال الكتابة، أمرٌ قابل للجدل، والباحث يرجّح ما يراه الدكتور عبدالله الغَذّامي من أنّ العنوان: هو أوّل ما يطالعنا في العمل، وغالباً ما يحمل مفارقة عجيبة؛ ليكون خادعاً ومضلّلاً. وهو آخر ما يُكْتَب؛ «فالنّصّ لا يتولّد من العنوان، وإنّما العنوان هو الذي ينبثق من النّصّ»(١).

«وإذا كانت المقوّمات السرديّة تسعى إلى تفكيك النص الروائي من داخله، واستخراج كلّ الـ (ميكانيزمات) التي تشكّل عصبه المحرّك له، فإنّ النّصّ الموازي يسعى إلى الكشف عن (جيولوجيا) المعنى لكي يحفر في التفاصيل وفي النّصّ الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعدديّة وظلالاً لنصوص أخرى، لذلك فإنّ النّصّ الموازي في الرواية هو خطاب مفكّر فيه؛ لأنّه الشيء الذي يواجهه المتلقّي ويرسم انطباعاً أوليّاً عن ذلك النّص، سرعان ما يتوسّع أو يتقلّص مع القراءة»(٢).

والعنوان «نزوع شعري ما، للنص ومنه، في الأعماق»(٣)، ويُعدُّ عند بعضهم خطاباً لكونه جزءاً مندمجاً في النّصّ(٤)؛ لأنّه «سلطة النص وواجهته الإعلاميّة»(٥).

---

(١) عبدالله الغَذّامي، **الخطيئة والتكفير، من البنيويّة إلى التشريحيّة، قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر**، كتاب النادي الأدبي الثقافي (٢٧)، جدّة، المملكة العربيّة السعوديّة، ط١، ١٩٨٥: ٢٦١.

(٢) شُعيب حُليفي، "النص الموازي للرواية «استراتيجيّة العنوان»"، مجلة الكرمل، ع٤٦، ١٩٩٢: ٨٣.

(١) نبيل سليمان، **فتنة السرد والنقد**: ١٠٢.

(٤) شُعيب حُليفي، "النص الموازي للرواية «استراتيجيّة العنوان»": ٨٤.

(٥) م.ن: ٨٣

ويرى شُعيب حليفي أنّ «العنوان يكتسب أهميّة استثنائيّة نظراً للتوجه البلاغي الجديد الذي يُكسِّر فيه العنوان الحرفي الاشتمالي؛ ليؤسس عنواناً تلميحياً، الاستعارة فيه قطب استراتيجي يعمل على ميلاد معانٍ حاسمة داخل النّص، كما تنجز معنى باطنياً آخر يشكل **النواة -البؤرة** للعمل الأدبيّ من خلال إمساكه بمجموع النسيج النّصّي في تقاطعاته وتغذيته للقراءة والتأويل»[١].

العنوان بالنسبة للعمل نقطة الانطلاق في بداية رسم الدائرة، بها تبدأ وإليها تنتهي؛ لأنه «يتضمن بداخله العلاقة الرمز وتكثيف المعنى، يُثبِّت فيه الكاتب قصده برمته، أيّ أنّه النواة المحرِّكة التي خاط المؤلِّف عليها نسيج النّصّ.. وهو يشير إلى المحتوى العام للنّص، فهو مفتاح للمتلقي، يفقه من خلاله نوع المكتوب، وبداخله يحمل مجموعة سمات تساعده على فكّ ألغاز النّص»[٢].

وتدخل في عمليّة صناعة العنوان وإعداده عدّة جوانب ومؤثرات كطول العنوان، وسمات المرحلة التي يُكْتَبُ فيها وعنها النّص، وطبيعة الكتابة وخصوصيّة الكاتب وطرائقه.. ففيما يتعلّق بطول العنوان هناك عنوانان أحدهما رئيس، هو النواة، ويشكل المفتاح للمؤلف، والثاني فرعي يقدِّم وظيفة تفسيريّة، وتكمن أهمية طول العنوان في استيفاء المعنى وتقريبه إلى ذهن المتلقي[٣].

وينبغي التأكيد على أن العنوان لا يسعى إلى أن يكون حقيقة ثابتة، وإنّما هو خطاب لغوي قابل للتأويل، يشكل تساؤلاً، ويخلق انتظاراً من نوعٍ ما تتلبّسه الحيرة والتردّد، كما تتلبّسه المفارقة العريقة التي ينتجها تساؤل المتلقّي؛ لأنّ العنوان يشي ويُحيِر بحسب المعرفة التي يخلقها[٤]. فالعنوان إذن حالة استفزاز للقارئ، كما هو حالة اشترار للموضوع والمضمون مثلما هو شيفرة نصيّة وَعَيْنَة عرض للنص بكامله شكلاً وموضوعاً.

وإذا كان العنوان تقليدياً يُلخِّص النّصّ ولا يخرج عليه فَيُحَجِّم سلطة التأويل ويُقلِّص امتداده خارج عالم النّصّ، فإنّ العنوان الروائي الحديث يُكسِّر هذه الوظيفة فنياً، فلم يَعد يُعبِّر عن

---

(١) شُعيب حُليفي، "النص المرازي للرواية «استراتيجيّة العنوان»": ٨٣.

(٢) م.ن: ٨٤-٨٥.

(٣) م.ن: ٨٥.

(٤) م.ن: ٨٩.

الحدث أو الشخوص بقدر ما صار يُشكّل عصياناً على النّصّ، فلا يمثّل غير الاشراقة الغافية والخافية في باطنه، ومن ثمّة فهو غواية تفاجئنا وتَفْتِنُنا[1].

ويشترط بعض النقاد أن يكون العنوان مختصراً، ومركّزاً يحمل مجموعة معلومات في شكل مورفولوجي، غير مكتمل، يدفع القارئ إلى طلب زيادة مجموعة المعلومات، وإذا كان هذا النوع من العناوين المثيرة موجوداً في الأعمال السينمائية والتشكيليّة فإنّ الرواية أوعى من غيرها لوظيفة العنوان لما له من إحالات متعدّدة «تستفز» المتلقي، وتخلخل تصوره الأوليّ، ثُمّ تصوراته المتعاقبة.. ذلك أن العنوان الروائي يقدِّم إضاءة غير مباشرة للموضوع.. إنّ الرواية تُؤَثِّث عناوينها بالبلاغة والإشراقات الشعريّة، وتعمد إلى لعبة المراوغة والإيهام»[2].

إنّ أول ما يلاحظ على عناوين الأعمال الروايّة لجبرا أنّها ذات وتيرة وإيقاع متماثل، تجمعها الجملة الاسميّة الإخباريّة: فمن «صراخ في ليل طويل»[3] إلى «السفينة»[4] إلى «البحث عن وليد مسعود»[5] ثمّ «الغرف الأخرى»[6] وحتى «يوميات سراب عفاف»[7]، يتجلّى خلو العنوان من «الأفعال» بالمعنى النّحوي، ويمثّل هذا النمط من العناوين «العنوان الحرفي الاشتمالي للنّصّ»[8]. فـ «صراخ في ليل طويل» نصّ كامل موجز يوازي النص الروائي الموسّع، فهو يُمَثِّل قيود الماضي البالي المتراكم المُعقّد والمحاط بهالة من التبجيل والاعتداد والقداسة باسم الحب أو باسم التاريخ المجيد أو بثوب القداسة أو تحت شعار ماكر خادع.

لقد حاولت الرواية أن تعالج الواقع، وأن تُحلّل وتعلّل فساد الإرث البالي.. وكلّ هذا وما ينطوي تحته وما يشير إليه هو ليل طويل طويل لخّصَتْه الفقرة التالية في الرواية:

> «رُفِضَ عرض ركزان وهو ينظر إلى جموع الناس في الشوارع قائلاً: «كانوا هائمين على وجوههم، كما كنتُ هائماً لسنتين مديدتين، يبحوث عن نهاية لليل طويل وبداية لحياة جديدة[9]

---

(١) شُعيب حُليفي، "النص الموازي للرواية": ٨٩-٩٠.

(٢) م.ن: ٩٦.

(٣) دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م.

(٤) دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠م.

(٥) دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠م.

(٦) المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر- بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

(٧) دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

(٨) شُعيب حُليفي،" النص الموازي للرواية": ٨٣.

(٩) جبرا، صراخ في ليل طويل: ١٠٤.

وقد جاءت هذه الإجابة في نهاية الرواية التي مثلت بداية النور في نهاية النفق.

وعلى مستوى النحو هناك ثغرات يخلفها الحذف النحوي الذي تمليه ظروف صياغة العنوان، وتشذيبه من كافة الزوائد، ولعلَّ الفجوات النحويّة شكلٌ لغوي موازٍ لفجوات نفسيّة نجد صداها عند المتلقي، وهذا يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان[1]، أمّا على المستوى المضموني فيختزل العنوان مساحة نصيّة كبيرة هامشها تأويلات صياغته، وإيحاءات وإشارات النّص التفصيلي المتوازي له.

ومرّة أخرى نرى أن جبرا سجن آليّة صياغة العنوان في رواياته بالجملة الأسميّة المحدّدة والمقيدة الدلالة، ولكن الإشارة والمعنى وراء مدلولات الجملة الأسميّة لكل عنوان، تكمن في الإيجاز والتلخيص للعمل. وإذا كان الوجه البلاغي، غير مستغلّ، ولا يوجد فيه ثراء تناصي أو أفق حدسي أو تجلٍّ رمزيّ أو صوتٌ تأويليّ أو لعبة نحويّة.. فإنّ العنوان المباشر الذي نراه لا يخلو من دلالات غنيّة تُفصح عن المضمون، بل هو خارطة الموضوع أو مُختَصَر له.

ويذكّر المكوّن اللغوي للعنوان «صراخ في ليل طويل» بالزمن الممتدّ المتّسع؛ فالصراخ الفزع التائه ممتدّ وعميق يلفّه السواد الذي يُخفي الأشياء ويبدّل الألوان، ويضفي الرهبة والخوف ويأتي بالمخاطر والتية. والليل -بطبيعة الحال- ينطوي على مفارقة، فالليل ظلام تسكن فيه الحركة، ويغدو الصوت ممتداً وموصولاً ومدويّاً، وفي الوقت نفسه يضيع هذا الصوت بسبب غفلة الخلق عنه بانشغالهم بنوم عميق سحيق في ظل غياب اليقظة.

وإذا نظرنا في العنوان الثاني: «الغرف الأخرى» فإننا نواجه فضاءً مكانياً مقيداً بـ «الغرف» ممتداً في «الغرف الأخرى»، فهو عنوان مفعم بالتساؤلات: الغُرف، أيُّ غرف؟ وما هي الأخرى؟ هل يتجاوز قيود وحدود أفق المكان الضيق في غرفة ما محدّدة، إلى شبكة من الدهاليز متشعبة ومخفيّة، تحوي في داخلها عالماً من الأسرار والخفايا وتُؤَثِّث بالمكايد وطبخات التآمر والخديعة؟... هل الغرف الأخرى هي صورة أخرى للغرفة أو الغرف المعروفة والمعهودة، أم أنّها حالة من التشعّب والتّستُّر الخادع، أم عالم له أسراره وخفاياه تُشكّل الدهاليز والظلمة والكيد قوانينه ونظمه.. فضلاً عن الافتقار إلى التحديد الجغرافي على النحو الذي نراه في «السفينة»[2].

---

(١) شُعيب حُليفي، "النص الموازي للرواية": ٩٢.

(٢) م.ن: ٩٥.

«السفينة» عالم منشرح، ومكان مُتنقّل له أسراره وله فضاءاته، مكان يتلاعب على إيقاعات الزّمن. فالسفينة مكان حاضر باستمرار والزمان حائم منها وإليها وعليها -مكازمانيّة دافقة وفوّاحة، تحمل نزق الأحداث وتباشير الانطلاق والتغيير والفضاء الممتدّ والخيال الخِصْب. تجمع الأضداد وتُقيم تآلفاً بينها، فيها تَشِبُّ الرغبات وتنطلق الأحلام، وتصحو نوازع وميول وتضيع مخاوف وسمات... السفينة تشي بالمغامرة، بالمجهول، وتوحي بالجديد والتجدّد، وتُوحي بعالم السحر والجمال والخيال والسعادة، والخطورة والعواصف والهيجان في آن.

و «يوميّات سراب عفّان» عنوان ينصُّ على الإيقاع الزمني اليومي الحافل بالنجاحات والاخفاقات -رغم خلوّه من الفعل-، بالسعادة والتعاسة، بالحُلم والحقيقة. اسم الشخصيّة صاحبة اليوميّات «سراب عفّان» شخصيّة مبأرة تحوي على خصوصيّة من الإيحاءات والدلالات، فسراب اسم يحمل دلالة قاموسيّة تدل على التيه والضياع واللاشيء، وتشي بعالم من الوهم والوهن، إنه سراب. بينما «عفّان»[1] من الفعل المضعّف «عفّ» ويعني الاستعفاف والتنزّه ممّا يشي بالمفارقة بين الوهم والعِفّة «فالعنوان يخبرنا بالنص وهو في الوقت نفسه يخبئ عنّا لعبته»[2].

«البحث عن وليد مسعود» رغم واقع الجملة الاسميّة للعنوان التي تكون مُقيّدة الحركة ومحدّدة الحدث، «إلاّ أنه أكسب النّصّ مكوّناً حَداثيّاً مفعماً بالديناميكيّة والحركة الدائبة والدائريّة، وتولّدتْ أحداث متداخلة تُتَرْجِم وضعيّة وحالة الروح والعواطف والخصال والتصورات المجرّدة كالحب والسعادة والموت»[3]. وهذا ينسجم مع وحي الغلاف وشعريته ويتواصل مع النّصّ وتشعّباته وطبقاته.

فالغلاف يتشكّل من ستارة أو خلفيّة رماديّة مستطيلة، (وما يمثله اللون الرمادي من حياديّة وتشاؤل، ناشأة من تخاصب وتلاقح اللونين المتطرّفين: الأبيض والأسود)، تمتدُّ على واجهتي الغلاف الأوّل والأخير. تتراجع الخلفيّة الرماديّة إلى منتصف الغلاف الأوّل، وهناك اخطبوط من الخطوط والتقاطعات والرُّسُومات والرموز...، بألوان وأطياف مختلفة، متعددةٌ

---

(١) ومن قبيل التلاعب بدلالة اسماء شخصيّات الرواية ما ورد في صفحتي ١٦٨-١٦٩، على لسان سراب عفّان: «اكتشفتُ أن إحدى زوجات عثمان بن عفّان كان اسمها نائلة. فإنْ كنتُ أنا بصدفة التسمية من بنات عفّان، فلعلّه ليس من الصدفة أن انتبه إلى أن اسمك نائل. [على اسمها].... «... نائل، هل ستبقى وفيّاً لي كما فعلتْ سميّتك الرائعة؟»: (يوميات سراب عفان: ١٦٨-١٦٩).

(٢) شُعيب حُليفي، "النص الموازي للرواية...": ٩٤.

(٣) م.ن: ٩٥.

ومتقاطعة ومتداخلة متشابكة، تُظْهر بعض الملامح وتُخْفِي الكثير من الحقائق.

تلك الخلفيّة الرماديّة يتسلقها سُلَّم، يصعد إليها: ليتقاطع معها، يضيع فيها، أو في الأصل يتشكَّل منها؛ درجاته وأجزاؤه تتشكَّل من هذا الحُطام المبعثر، انظر إلى درجاته الملونه في أسفل وبدايات السُّلم، مِنْ أينَ جاءت وكيف صارَتْ والإمَ تشير؟. حاول أن تنقل عينيك إلى السُّلَّم الآخر في الصفحة الأُخرى من الغلاف تجده اكتمل واستوعب ذلك الحُطام الاّ من قليل شرع في التوحُّد مع السُّلَّم، أو ربَّما هذا الباقي يؤكِّد على أن لا شيء يكتمل اكتمالاً تاماً؛ اكتمل بشيء من الغموض والبواقي الزائدة عن الحقيقة أو قُلْ البواقي الناقصة من الحقيقة.

هذا الامتداد لرسم صورة الغلاف على واجهتي غلاف الكتاب، غير مألوف وغير شائع حتى عند جبرا نفسه في رواياته الأخرى، فالعادة أن يقتصر الغلاف على واجهة واحدة -واجهة الغلاف الأوّل، وليس على خلفيّة الكتاب، وفي هذا الاختلاف والتغيير جانب شعري من جهة، ومن جهة أخرى يدلّ على كرويّة ودائريّة التواصل والاستمرار، القائم على إيقاع من التحوّل والتغيير الدائم الدائب الأبدي بدلالة استمراريّة الخلفيّة الرماديّة من نهاية صفحة الغلاف الأخير لتظهر على أطراف واجه الغلاف الأوّل على شكل زوايا ورؤوس ســوداء لأشكال لم تتضح معالمها، تشبه تماماً الذي ينظر لخارطة الكرة الأرضيـة بشكل مسطّح، فنجد أقصى أطراف الشرق في بداية الغرب، وأقصى أطراف الغرب تُبَان في مطلع الشرق. وهذا ينسجم مع أفــق ورؤية الرواية وطرحها.

ويحمل العنوان اسم شخص هو بطل الرواية والمكوّن الفاعل الأساس لها، الحاضر الغائب، الجاني والضحيّة.. وفي كلتا الحالتين فهو شخصيّة مبأرة تُسلّط عليها الأضواء ولها أبعادها، فهل يحمل المقطع الأول للاسم (وليد) إشارة إلى المعنى المعجميّ للمفردة التي توحي بالأمل والوعد والحُلم؟ أم يشير للوهن والضعف وحاجته للرعاية والإعالة؟.. وهل يحمل المقطع الثاني للاسم (مسعود) معنى ودلالة التضاد على غرض التفاؤل، كما نعهد في الفكر العربي الذي يُلقّب الصحراء المهلكة بـ «المفازة» ويُطلق على اللّديغ المصاب «سليماً»، ويُلقّب الغُراب البصير بالأعور بقصد التفاؤل وحمل الشيء على ضدّه، حتى ولو كان بقصد السخرية والاستهزاء؟. .. أم أنها تحمل الشيء وضده في آن واحد؛ لتُقدّم هاجساً متمماً لمسألة البحث التي تسير في خطين متوازيين تماماً، إمّا الوصول للهدف أو الضياع؛ ضياع المأمول؟! «فالغموض والحذف هما ظاهرتان متوازيتان في عناوين المحكي الحديث... فالحذف يشتغل على المستوى التركيبي للعنوان، بينما

يشتغل الغموض على المستوى الدلالي»[1].

«إنّ الحذف يقود إلى نوع من الغموض والإيهام المقصود من طرف الكاتب والذي هو غموض وظيفي تتميّز به عناوين الرواية التي تفرز نوعين من الغموض: غموض لازم يُعدِّد المعنى ويعطيه فُرَصاً عِدّةً للتأويل.. وغموض مقصود؛ لأنه مبني على وجه بلاغي يدمِّر المعنى القاموسي ويؤسس على انقاضه معانٍ عِدّةً لا تتشابه، ولكن بينها رابط يرابطها. وغموض غير لازم وهو يُحدِّد المعنى ولا يعطي فرصة للتأويل»[2].

ومهما يكن فإنّ إثارة العنوان السابق لأسئلة كثيرة، إنّما هو مظهر جليّ من مظاهر الشعريّة.

إنّ شعريّة العنوان عند جبرا تتضح بانفتاح العنوان على التأويلات وكثرة الدلالات وقدرته على طرح الأسئلة حول العمل الروائي بجملته، ولكن الوجه البلاغي (بالمفهوم التقليدي) غير مستغل ولا يوجد فيه ثراء تناصي أو حدسي رمزي أو صوت تأويلي أو لعبة نحويّة -يأتي مباشراً يحمل نفساً دالاً على المضمون، يحيل على محتوى العمل الأدبي ككلّ، وهو يتطلّب الإتيان بقراءة العمل بغية الاهتداء لِكُنْهِ محتواه[3]، وهو بهذا يبتعد عن التركيب المجازي الاستعاري في تصميم العنوان.

ويقدِّم العنوان ذو النمط الموضوعاتي عند جبرا مفتاحاً تأويليّاً للنص؛ لأنه يقيمُ صلة بالمضمون ويجلو عنه الغُموض و يُبيِّن فحواه، ويقدِّم له الخلاصة[4].

وإذا خَلَت الروايتان: «صراخ في ليل طويل» و «الغرف الأخرى» من عناوين الفصول وقدّمت الفصول بفراغات لا تحمل عنواناً، فإنّ الفصول في روايات جبرا الأخرى «السفينة» و «البحث عن وليد مسعود» و « يوميّات سراب عفّان» حملت عناوين فرعيّة ذات طابع يَحْمِلُ اسماء شخوص الروايات، ولعل ذلك يشي بطابع البطولة الفرديّة، أيّ أنّ الفرد والإنسان هو سبب الأحداث ومسببها، والقادر على التغيّر والتغيير. واللافت للنظر أنّ عناوين فصول رواية : «البحث عن وليد مسعود» تتنفرد بعناوينها للفصول، التي تحمل هويّة الشخصيّة وتكشف دوراً

---

(١) شُعيب حُليفي: "النّصّ الموازي للرواية" ٩٢-٩٣.

(٢) م.ن: ٩٤.

(٣) صدّوق نور الدين، **البداية في النّصّ الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط١، ١٩٩٤م: ٦٩.

(٤) م.ن: ٧٠.

فاعلاً لها في هذا الفصل، بمعنى أنّها تُقدِّم الشخصيَّة في إطار جملة اسميّة، مكوّنة من مبتدأ وخبر، والشخصيّة محور الكلام، والجملة الفعليّة حكم عليها أو خبر لها، وهذا يؤكّد دور الشخصيّة الفاعلة البطوليّة من جانب، وجسامة الأحداث الفاعلة وتأثيرها الكبير على الشخصيّات، «فالبدء بالجملة الاسميّة يُمثِّل هيمنة الشخصيات على الأحداث، فهي منطلقات التغيير والتغيُّر»[1]، فالصراع يقع بين شخصيات تصنع الأحداث أو تكشفها أو تُفْشِلُها، وأحداث تجابه الشخصيات فتصيغها أو تغيرها أو تزيلها.. وهذا النمط من عناوين الفصول يُقدِّم النتيجة مُسْبَقاً ويُولِّد إثارة وتشويقاً لمعرفة كُنْه هذه النتيجة والكيفيّة التي وصلت إليها.

فمن هذه العناوين: عنوان الفصل الأوّل: «د. جواد حسني يتسلَّم تركة صعبة»، والفصل الثاني: «د. جواد حسني يبدأ البحث مستدلاً بشيء من منظور كاظم اسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل»، والفصل الثالث حمل عنوان: «عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان بعد أن عاصر بعضاً من حياته».. والعنوان العاشر: «مروان وليد يقتحم أم العيون مع رفاقه»... الخ، هذا العنوان التفصيلي التفسيري يُحقق صلة مكشوفة ومثيرة في نفس الآن بالمضمون، وهو بمثابة دعوة للقارئ وحفز له لمتابعة شيء يعرف نتيجتهُ مسبقاً للبحث في التفاصيل، وهذا النمط من العناوين يُقدِّم مكاشفة للقارئ منذ البداية للبحث في نفس ليست لاهثه وراء نتيجة، بل تسعى إلى المشاركة في تفسير النتيجة وصناعتها وصياغتها.

والملاحظ بشكل عام على العناوين في روايات جبرا تعلقها بالمكان الذي حمل بعضها المكان بشكل مباشر[2] «كالسفينة» و «الغرف الأخرى» أو يأخذ المكان ميدانها وظلّها «كالبحث عن وليد مسعود» ويتقاسم المكان والزمان الأصداء والأجواء في «صراخ في ليل طويل» و «ويوميّات سراب عفّان» وهذا يفسِّر تعلق الروائي جبرا الفلسطيني المقدسي المغترب في بغداد بالمكان حيثما حلّ، مجسِّداً من خلال بواباتها -العناوين- بوعيٍ أو لا وعي المقولة التي تقول : كلّ الناس تعيش في أوطانها إلا الفلسطيني؛ فإنّ وطنه يعيش فيه.

ثانياً: بنية الاستهلال السردي:

حظيت البداية في النّصّ الأدبي باهتمام منذ عهد أرسطو ، فقد أفرد لها فصلاً في كتابه

---

(١) صبري حافظ، "البدايات ووظيفتها في النص القصصي"، مجلة الكرمل، ع٢١-٢٢، ١٩٨٦م: ١٦٨.

(٢) اسماء عبدالقادر شاهين، جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، رسالة ماجستير- الجامعة الأردنيّة، نيسان ٢٠٠٠م: ١٩.

«فن الخطابة»[١]، كما اعتنى بها العرب: نقاداً وكُتّاباً وشعراء، من خلال الاهتمام بالمطالع في القصائد عامة والمقدّمات في القصائد الجاهليّة التي جاء بناؤها الفنّي استجابة لظروف اجتماعيّة وثقافيّة واقتصاديّة... كما حظيت الخطب الملقاة والرسائل المعدّة والفنون الأدبيّة الأخرى المصاغة باستهلالات مدروسة ومعدّة إعداداً متميّزاً عن سائر النّص.

تعني بنية الاستهلال ما تعنيه كلمة البداية أو «البدوة» في الحياكة والصناعة[٢]. ويأتي الاستهلال من الفعل الثلاثي المضعّف (هلّ) الذي يعني من ضمن ما يعنيه: البداية والابتداء، يُقال «هلّ الشّهر» أي ظهر هلاله وبدا وبدأ، والهِلّ تعني استهلال القمر، يُقال أتيته في هِلّ الشهر، أيّ استهلاله[٣].

يمكن أنْ يتفرّع الاستهلال ضمن ثلاثة محاور رئيسة: محور مكاني حيث يأخذ الصدارة في النّصّ، وزماني؛ يمثّل البداية، ومعنى ثالث يأتي منهما معاً؛ المحرّك أو الفاعل أو الرابط لفواصل النّصّ، بمثابة محطتي الإرسال والاستقبال، وبمعنى أدقّ مفاتيح النّصّ ومراميه.

والاستهلال من أهم أجزاء وعناصر العمل الفني -إنْ لم يكن المفتاح لها كلّها، لا باعتباره «بدء الكلام» كما يقول عنه أرسطو، أو لأنّه ما من شيء يحدث فيما بعد إلاّ وله نُواة في الاستهلال -كما يُقال- وإنّما هو هذا كُلّه، مضافاً إليه أنّه العنصر الأكثر خطورة، فهو أشبه ما يكون بـ (النواة المخصّبة) التي ستتحوّل خلال العمليّة الإبداعيّة إلى جنين، ومن ثمّ إلى كيان كامل[٤]، وإذا لم تحتوِ هذه النواة على ما يستثير أفق المتلقّي أو تُمهد لما يأتي من وحدات سرديّة، فإنّها تكون تزيداً وعالة على النّص لا خدمة له.

ومهما يكن، فالبداية عند بعضهم «هي الباب الذي ندلف منه إلى عالم النص الرحيب، ولكن من الممكن، في الوقت نفسه، أن تصبح الجدار الذي يصرفنا عن الدخول إلى هذا العالم ويصدّنا عن محاولة الولوج إلى ما وراء حائط البداية الأصم، ولذلك تحدّث العرب القدماء عن «براعة الاستهلال» وأولوها عناية خاصة في مجال البلاغة والنقد الأدبي على السواء»[٥].

---

(١) ياسين النصير، **الاستهلال، فن البدايات في النّصّ الأدبي**، دار الشؤون الثقافيّة العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٩٣م: ٧.

(٢) م.ن: ٧.

(٣) م.ن: ١٣، راجع أيضاً "**قاموس المحيط**" مادة «هلّ»، وراجع كذلك **لسان العرب** مادة «هلّ».

(٤) ياسين النصير، **الاستهلال، فن البدايات في النّص الأدبي**: ١١.

(٥) صبري حافظ، "البدايات ووظيفتها في النّص القصصي"، مجلة الكرمل، ع٢١-٢٢، ١٩٨٦م: ١٤١.

ويُعدُّ «الاستهلال أحدَ أهم المفردات الذي حَمَلَ تصورات الحداثة وآفاقها. إنّ التطوّر الذي جرى على الأنواع الأدبيّة وأدخلها بعضها بالبعض الآخر انسحب بالضرورة على الاستهلال، فما كان منه إلاّ أن غيّر طريقة التفكير الأساسيّة في بناء العبارة الأولى، وحصل جراء ذلك اختلاف جزئي عمّا عناه النقد القديم بالبدايات أو المطالع أو المفتتح أو الدخيلة فحمل الاستهلال بعض منطلقات الحداثة دون أن يتغيّر كلياً في مهمته وهي: ما مِنْ شيء يحدث فيما بعد في النّصّ إلاّ وله نواة من الاستهلال»(١).

و «للاستهلال بنيّة فنيّة وأسلوبيّة خاصة تجعله متميّزاً عن بقيّة عناصر النّصّ، وهذه البنيّة آتية من:

إنّ محتوى النّص وأسلوبه هما اللذان ولّدا مفردات الاستهلال، فالاستهلال نتاج للنّص.

وأنّ هذه المفردات تمتدّ داخل النّص كخيوط السدى [سدى الحايك] لتولّد صوراً ومفردات جديدة منبثقة منها. فللاستهلال بنية خاصة تتناسب وموقعه في أوّل الكلام أولاً، وموقعه باعتباره حاملاً لنوى النّصّ كلّه ثانياً»(٢).

يفرّق إدوارد سعيد بين نوعين من البدايات: «البداية «اللازمة» أو الخالصة التي تهدف إلى أنشاء المعرفة وهي نسقيّة وأحاديّة. والبداية «المتعديّة» أو الإشكالية: البداية المؤسسة أو المواجهة للمشروع المعرفي... ومسألة التعدي هذه من أهم الأمور بالنسبة لعملية الاستجابة الفنيّة، ليس فقط لأنّ العمل الفني يطمح إلى تجاوز طاقة اللغة العاديّة والمغامرة بالألفاظ في أصقاع مجهولة لم يُسمع فيها وقع من قبل، ولكن أيضاً لأنّ آليات عمليّة الاستجابة الفنيّة آليات خلق وتجاوز في المحلّ الأوّل، أي أنّها آليات التعدي بالمعنيين النحوي والفلسفي معاً: آليات عقل يطمح إلى التدخّل والتأثير، إلى تغيير العلاقات والمواضعات القائمة وطرح علاقات جديدة مغايرة»(٣).

ويرى جينيت في مقالته (المنشورة في مجلة تواصلات) في سياق مختلف أنَّ الفاتحة بعكس

(١) ياسين النصير، الاستهلال، فن البدايات في النّصّ الأدبي: ١٢.

(٢) م.ن: ٢٥-٢٦.

(٣) صبري حافظ، "البدايات ووظيفتها في النص القصصي": ١٤٥.

الإنباء، ليست مبدئياً في المكان الذي تحتله من النّصّ إلاّ كبذرة بلا معنى، نكاد لا نحسّ بها ولا نعرف قيمتها كبذرة إلاّ فيما بعد وبصفة استذكاريّة[1]. وهذه النظرة تأخذ زاوية زمانيّة للبداية باعتبارها لعبة من الاعيب استخدام الزمن الفني الروائي ولا تتجاوزه لتشمل البنية الفنيّة المتكاملة للاستهلال.

«يعتمد فهم وتحديد البداية على آليات «العمليّة الاسترجاعيّة، وهي العملية الوحيدة الممكنة في التفكير العقلي في هذا المجال، إذْ يرى كلود ليفي ستراوس أنّ منطق العقل مصاغ بطريقة تجعل من غير الممكن على الإطلاق افتراض المبادئ المتضمنة أو التي ينطوي عليها أيّ تصنيف مسبقاً، ولكن من الممكن استخلاص هذه المبادئ بطريقة استدلاليّة فحسب، أيّ بعد التعرّف على العمل ككل، ثمّ استخدام آليات العمليّة الاسترجاعية في فهم حركته، وذلك لأنّ تلك العمليّة الاسترجاعية تساهم في تأسيس علاقات جدليّة مزدوجة الاتجاه. بمعنى أنّ طبيعة حركة الأفكار فيها لا تنطلق في اتجاه واحد من البداية وصوب النهاية، وإنّما الاتجاه المعاكس أيضاً. فالنهاية، وكلّ ما يقع بينها وبين البداية، يساهمان في تعديل وتعميق فهمنا للبداية طوال الوقت؛ لأنّ البداية وإن كانت مُفْتَتَح العمل فإنّها ليست نقطة انطلاقه، ولا هي منفصلة عنه بأي حال من الأحوال، ولكنّها جزء عضويّ منه، يعتمد عليه ويتفاعل معه باستمرار»[2].

يتضح ممّا سبق أنّ الاستهلال في النص الأدبي عامّة والروائي بشكل خاص، إذا ما اسْتُثْنِيَتْ روايات الحدث المتداخل أو المتزامن التي تكاد تخلو من الاستهلال إذْ يبدأ النّصّ بالفعل الإنساني السابق لأوانه وتتدفق أحداث الرواية بشكل متزامن أو متعرّج وفق البناء الذي توجد عليه، فإنّ الاستهلال فَنٌّ أدبيّ إبداعي حيويّ وخصب بالشعريّة، ليس منفصلاً ولا منعزلاً عن نصّه، وليس هو بذاته نصّاً أو جزءاً مقطوعاً عن النّصّ. وهو كذلك ليس نصّاً فوق النّصّ ولا نصّاً موازياً للنص الروائي أو الأدبي؛ إنّه هذا أو بعضه؛ إنّه بناء فنّي يحملُ عِينّة العمل كلّه، وتأسيس وتسيس[3] خفي له ومنه. إنّه ابن النّص الشرعي، إنه روحه وظلّه، إنه صمته أو نطقه؛ المسكوت عنه أو المصرّح به... إنه عَالم من أسرار الشعريّة الأدبيّة الظاهرة الخفيّة؛ فهو أشبه -كما قلنا سابقاً- بالجبل الجليدي ثلثه على السطح وثلثاه في الأعماق.

---

(١) نقلاً عن سمير المرزوقي، **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسيّة للنشر، تونس، ١٩٨٠م: ٨١.

(٢) صبري حافظ: ١٤٣.

(٣) تسيس: بالمفهوم اللغوي لكلمة (ساس) التي تعني قاد أو أدار الشيء.

وفي رواية جبرا الأولى، المبكّرة من تجربته الروائيّة، بل من حياة الرواية العربيّة وخاصة الفلسطينية منها: «صراخ في ليل طويل»[1]، يستهل جبرا روايته بالفقرة التاليّة:

> «رفعت الفتاة قدمها وقالت: «انظر! فنظرت، ولكن لم أرَ فيها ما يثير، سوى إصبعها الكبير مصبوغاً أظفره بالأحمر وبادياً من طرف حذائها الأنيق. فقلت لنفسي: فلأ نصرفنّ إلى ما هو أخلق بالرجال، واتجهت نحو المدينة»[2]

وقُبيل الحديث عن البنية الاستهلاليّة في الرواية، نُلخّص الرواية بالآتي:

لقد انطلقت أحداث الرواية من قصتين ومحورين: قصة آل ياسر، الأسرة الإقطاعيّة الأرستقراطيّة الآفلة المتداعية [بمبتذلاتها] وعقليتها العتيقة المتعلّقة بالماضي، وقصة حبه وزواجه من سميّة بنت سليمان شنّوب -رغم رفض والدها لهذا الزواج بسبب فقره وعدم عصريته وتواضع نسبه[3]؛ ليُمَثّل محور القصّة الثاني نزعة الطبقة الأرستقراطيّة الماثلة والقائمة في مجتمع المدينة الفاسد الخصب بـ «أولئك الذين لفظتهم على هامشها من القوادين والمومسات والزناة والجائعين والكادحين»[4]... وفجأة ومن غير مقدّمات تختفي سميّة من حياة أمين لمدّة سنتين متواصلتين مخلفة ناراً ولهيباً من الحبّ ظلّ يتلوى في داخله بين وهم الوصل وحقيقة الفصل، مدّة سنتين كاملتين، وفي جوٍّ يختلط فيه الوهم بالحقيقة، الرغبة بالترفّع. وفجأة، وبنفس زاوية المفاجأة الأولى، وفي ظلّ جوٍّ دراميٍّ -تعود سميّة!، وبدلاً من أن يَسْقُط أمين في أحضان الغائب العائد منتشياً منتعشاً، أخذته العزّة بالانتقام، وانتصبت همّته من سقوطها في وحل التعلّق، بِمَنْ مَكَرَ له، وَشَبّتْ رغبة عارمة بردّ الاعتبار، واستيقظتْ في داخلِه نزعة الانتصار، فلفظ اللقمة التي كانت قد سقطت من فمه وهو يشترُّ العزّة ولذّة النصر.

تلك البداية، البداية الاستهلاليّة التي وردت سابقاً، شكّلت حلقة وصل وفصل النهاية

---

(١) نُشرت الطبعة الأولى في القدس عام ١٩٤٦م في عهد الانتداب البريطاني كما تشير الطبعة الثالثة، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م: ٤، المعتمدة في هذه الدراسة، بيد أن د. محمد عصفور يقول: «وقد كتب جبرا إبراهيم جبرا «صراخ في ليل طويل» أصلاً باللغة الانجليزيّة سنة ١٩٤٦ بعنوان: «Passage in the Silent Night، ولكنه ترجمها «مع شيء من الإضافات والتحوير» ونشرها بالعربيّة تحت عنوان «صراخ في ليل طويل» في بغداد ١٩٥٥م. ومن الواضح أنّ العنوان العربي يختلف قليلاً عن العنوان الإنجليزي». انظر بهذا الصدد، د. محمد عصفور، البنية الأسطوريّة في رواية «صراخ في ليل طويل» من كتاب القلق وتمجيد الحياة، كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٥: ١١٢-١١٣.

(٢) جبرا، **صراخ في ليل طويل**: ٥.

(٣) إبراهيم السعافين، **نشأة الرواية والمسرحيّة في فلسطين حتى ١٩٤٨م**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان (د.ط)، ١٩٨٥م: ٧٨.

(٤) م.ن: ٧٩.

بالبداية، وهي بمثابة نصّ مصغّر للنّص الروائي الأصيل، وشرح مفصّل للعنوان ، وخلاصة للعمل. ولكن كيف يكون الأمر كذلك؟؛ لأنّ الروائي أراد معالجة ذينك المحورين السالفين من خلال رابط بينهما هو عالم المرأة الخادع ودنيا المدينة الملوّث، وجهانِ لعملة واحدة، وميدانهما إرث الطبقة الأرستقراطيّة المتهالكة، وفعل الطبقة الأرستقراطيّة المنتهزة. ومن خلال خلاصة يتوصّل إليها ، ومدخل ابتدأ منه. وحقيقة الفقرة الاستهلاليّة في واقع لُحْمَة النّصّ هي في موقع متأخر من الرواية، تختم الفصل الذي ينتهي بالصفحة الخامسة والسبعين(٧٥)، أو تتصدَّر الفصل التالي الذي يبدأ بالصفحة السادسة والسبعين(٧٦).

حاول أن تُحدِث وصلاً بين ما جاء في ختام الفصل (ص:٧٥) والفقرة الاستهلاليّة من جهة، واستهلال الفصل التالي (ص:٧٦) من جهة أخرى ستجد اللُّحْمَة السياقيّة والسرديّة ماثلة بدرجة عالية من المتانة والتماسك والتواصل؛ انظر:

> «... ولكن بدلاً من ذلك اقتربَتْ منّي امرأة بعينين جاحظتين وشفتين محمرّتين، ومدَّت يدها لتوقفني وَهَمْسَتْ: «أتريد فتاة حسناء هذه الليلة؟».»[1]، «رفعت الفتاة قدمها وقالت: «انظر!» فنظرت، ولكن لم أرَ فيها ما يثير سوى إصبعها الكبير مصبوغاً أظفره بالأحمر وبادياً من طرق حذائها الأنيق. فقلتُ لنفسي فلا نصرفنّ إلى ما هو أخلق بالرجال واتجهت نحو المدينة»[2]. «عندها لم أستطع الاستمرار في المشي، فأوقفتُ سيارة تكسي أخذتني خلال الأضواء المتراجعة في الشارع، ثمّ جرت بيّ إلى الطريق الصاعدة نحو الجبل..»[3].

هذا هو واقع التواصل السياقي للفقرة الاستهلاليّة مع النصّ. هي في موقع آخر في النّصّ بين (صفحتي: ٧٥-٧٦)، ولكن نقلها الروائي إلى بداية النّص كافتتاح له، وبهذا النقل أكسبها أهميّة وخصوبة بالدلالة من خلال ما أحدثته من شهيّة لتلبية حاجة شبقة بالإجابة على الأسئلة المتولّدة من الموقف الذي يوحي بالحيرة والغموض المحبّب الذي شحن به الجوّ المضطرب، أمام طوفان من الأسئلة والتساؤلات؛ لماذا هذه الإغراءات من المرأة؟ ثمَّ لِمَ كان هذا الإغراء في هذا الموطن بالذّات؟، ولِمَ لمْ يرَ فيها ما يثر غير **أصبع الإبهام** المصبوغ **بالأحمر**، بادياً من **حذاء** أنيق؟... ولاحظ دلالات: إصبع الإبهام، والأحمر، والحذاء...، وما هو الأخلق بالرجل الذي يريد أن يذهب

---

(١) جبرا، **صراخ في ليل طويل**: ٧٥.

(٢) م.ن: ٥.

(٣) م.ن: ٧٦.

إليه؟ أليس هذا هو ميدانُ فتنة وسرقة الرجال؟!، ولماذا هرب من هذا وإلى ماذا؟، إلى المدينة وهي الفتنة الثانية، الوجه الآخر للمرأة، التي تُغْرِق الرجال بمفاتنها أيضاً. هل تستطيع إقامة ربط بين «أضواء المدينة المتراجع» وهي زينة شكليّة ومضللة للمدينة، والأصباغ الحمراء و «أناقة أحذية النساء» التي تُلبس المرأة بقشرة خادعة؟.

الروائي أراد أن يُخَصِّب ويُكثّف لنا الرواية، وأن يُقدِّمها على شكل بنية استهلاليّة لتشكّل لغز الرواية وحلّها، سؤالها وجوابها في آن.

هذه البداية الاستهلاليّة لم تحتو عناصر وروابط أخرى من الاستهلال وإلى النّصّ، غير هذا الرابط الدلالي والفكري والفنّي؛ بمعنى لم تحفل بروابط لغويّة ولا ارتباطات بلاغيّة أو نحويّة بشكل واضح ومتماسك. بينما وُجِدَ لها امتدادات وارتباطات في النّصّ، جاءت على شكل **إيقاع وتكرار** يُوحي ويشي بفكرة الاستهلال. أو إعادة قراءة هذا الاستهلال على ضوء هذه التكرارات أو الأصداء.

ولو نظرنا إلى ذلك الصدى الذي ورد (صفحة:٩٢) من الرواية: «وفي الساحة الكبرى رأيتُ تلك البغي نفسها التي كانت قد خاطبتني، واقفة في الزاوية نفسها، والإعياء الآن بادٍ على وجهها»[١]. علاوة على الصوت ورجع الصدى الذي يخرج من النّصّ إلى استهلال النّصّ، ومن البنية الاستهلاليّة إلى النّصّ بشكل جدلي، نجد «أن ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولويّة ذكرها هو جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلاً فنياً، وهو يعتمد أساساً على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته»[٢]، وقد خالف جبرا طريقة الوظيفة الافتتاحية في الرواية الواقعيّة التي عرضتها سيزا القاسم في سياق آخر والتي تعطي أهميّة كبرى لعنصرين أساسيين هما: الماضي والمكان؛ لإدخال القارئ في عالم الرواية التخييلي بكلِّ أبعاده، وذلك بإعطائه الخلفيّة العامة لهذا العالم، والخلفيّة الخاصة لكلِّ شخصيّة ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي تستنتج فيما بعد[٣]، مقترباً من رواية تيّار الوعي التي كان أصحابها يحاولون عرض حياة برمتها من خلال اللحظة الحاضرة الواحدة باللجوء إلى ذاكرة الشخصيّة لعرض الاسترجاع ليضفي هذا البناء حيويّة على النّصّ بربطها بحياة الشخصيّة اليوميّة تأكيداً للإحساس بالحضور والديمومة بالاستغناء عن الخلفيّة المهيئة والتقديم المتوازي تاركة هامشاً

---

(١) جبرا، صراخ في ليل طويل: ٩٢.

(٢) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: ٢٩.

(٣) م.ن: ٣٠.

شكّلت الأسطورة، مفتاح الرواية[1]، بنية استهلاليّة ليس فقط كمدخل وتقديم للرواية، بل ارتبطت بشكل لافت بأواصر معنويّة ودلاليّة، وأصداء إيقاعيّة تكراريّة بمفردات النّصّ، حتى أنّها بُنِيَتْ على شكل نصٍّ موجز موازٍ تماماً للنّصّ الروائي من جانب، وللعنوان من جانب آخر، وبشكل أوضح وأبين من الرواية السابقة -كما رأينا.

ورد هذا الاستهلال بثلاث فقرات برواية، وفقرة رابعة مثلتْ رواية أخرى لقصة واحدة، تُماثِل مثلاً «حكواتياً»؛ تُفْتَتَحُ به الحكاية ويُفسِّر فيه الموقف من الحكاية، بتعابير الحكواتي في القصص الشعبيّة.

وملخّص الرواية الأولى بفقراتها الثلاث المنقولة عن قصة قديمة[2]: أن أميراً تزوّج من فتاة يُحبها، خصص لها قصراً مكوناً مِنْ أربعين غرفة، طلب إليها أن تشغل تسعاً وثلاثين غرفة عامرة بكلّ ما تحتاج، أمّا الغرفة الأربعون، فمحظور عليها. غير أنّها مع مَرحِها وفرحها بـ التسع والثلاثين غرفة، بقيت تشتعل رغبة وفضولاً في دخول الغرفة الأخرى، الغرفة الأربعين![4].

وما أنْ خرج الأمير مع حاشيته إلى الصيد حتى اغتنمت زوجته فرصة غيابهم، وذهبت إلى باب الغرفة المحظورة -لنسمع روايتين كلّ منهما يفضي إلى الوظيفة ذاتها:

الأولى: جاءت الأميرة بصندوق مليء بمفاتيح القصر، أخذت تجربها في قفل الباب واحداً واحداً ولكنّها اخفقت.. وبقي البابُ موصَداً دونها ولم تتردد في الاستعانة بمطرقة كبيرة لتهوي بها على الباب وتكسره[4].

الثانية: ذهبت زوجة الأمير إلى الباب ومعها صندوق مليء بمفاتيح القصر وما كادت تجرّب المفتاح الأوّل حتى وجدت الباب غير مُقْفَل، بل تراجع مفتوحاً حالما وضعت يدها عليه؛ كأنّه في انتظار مجيئها[5].

ودخلت الأميرة الغرفة، وإذا هي تتفرّع إلى غرف عديدة تتصل الواحدة بالأخرى، ويتفرّع كلّ منها بدوره إلى المزيد من الغرف[6]...

---

(١) محمد أحمد القضاه، "قراءة في رواية الغرف الأخرى، جبرا إبراهيم جبرا"، **المجلة الثقافيّة** ع(٣٦)، ملف خاص عن جبرا إبراهيم جبرا، ج٢: ١٤١.

(٢) محكية من حكايات «ألف ليلة وليلة»، انظر بهذا الشأن، ماجد السامرائي، مرجع سابق: ١٠٠.

(٣) جبرا، **الغرف الأخرى**: ٥.

(٤) م.ن: ٥-٦.

(٥) م.ن: ٦.

(٦) م.ن: ٦.

لقد خَلَقَتْ هاتان الروايتان للقصة الواحدة في البنية الاستهلاليّة للرواية رغبة جامحة وشهيّة شبقة عند المتلقي لمتابعة أحداث القصة وقراءة الرواية بدرجة لا تقلُّ إلحاحاً عن رغبة الأميرة في الدخول إلى الغرفة المغلقه، بل المحظورة ومعرفة أسرارها. وهنا يندفع الاستهلال بالسؤال: لِمَ كانت تلك الغرفة بالذات ممنوعة على الأميرة؟، ليأتي هذا السؤال من المرأة والقارئ على حدٍّ سواء.

وينجح جبرا إلى حدٍّ كبير في تقديم راوٍ تقريبي، يجعلك تَسْعَى إلى الكشف عن اليقين والمجهول، كما يَكثُف البنية الاستهلاليّة التي شُفِّرتْ واختُصِرَت لتصبح أشبه بالمثل الموجز الذي خلفه قصة طويلة حدثت، ومناسبة معقدة ومتشعبة وقعت. والبنية الاستهلاليّة هنا سرٌّ يجب كشفه، ومفتاح للغزٍ، به ومن خلاله تتكشّف وتنكشف الخفايا.

هذه البداية تحمل الخصائص الجينيّة للعمل بكامله من خلال آليات وضع القصة الممتصّة في موازاة القصة النصيّة الحاضرة، وهاتان القصتان تحملان وظائف تكاد تكون متطابقة؛ فلدينا:

- إيقاع الغرف الغامضة بعوالمها المتشعِّبة.

- إيقاع المرأة[1] الأحاديّة الغامضة، المسببة الفاعلة في الأحداث (الحافز).

- إيقاع السلطة، الظاهرة-الخفيّة، المباشرة واللامباشرة كأداة للقمع الفكري والنفسي في وجوه متبدِّلة وأقنعة متعدِّدة[2]، الماثلة في عالم المسموح والمحرَّم، ممثلة بالأمير في قصة بنية الاستهلال والمتصادية في ثنايا وآليات بناء ومعمار الرواية التقني المتمثِّلة بالمخبر والأمن السرّي وآلية القمع والقطع وقبضة هؤلاء وغيرهم على المنابر والميادين، والطرقات والأبواب، ووسائل التواصل والاتصال، في ظلّ زنزانة حكم الفرد الملبَّس بشعارات زائفة وأقوال كاذبة يئس منها المجتمع وكشفها الواقع وفضحتها التجارب.

- إيقاع التوالد، وهو العمود الفقري للنّصّ الروائي بِشَقَّيْه: النّصّ الاستهلالي والنّصّ الروائي، والمتمثّل بالغرفة المتوالدة إلى غرف وغرف أخرى، في عالم من الدهاليز والأسرار والخفايا. والشخصيّة الواحدة ذات الوجه والأقنعة والمرايا المتعدِّدة. فالمكان مُفْعَم بالغموض والحواجز والخوافي والظلمة. والزمان ليلة واحدة ملتفَّة بالظلام والأسرار والهواجس، وهي أشبه

---

(١) هناك في الاستهلال: الأميرة، وهنا في النّص: المرأة الفاحشة، انظر الرواية: «اندهشتُ لهذه الفتاة [وهي الوحيده بين ثلاثين أو اربعين رَجُلاً] حين أدرت إليّ ظهرها، ورفعت أطراف تنورتها عالياً حتى انكشف ردفاها عاريين، وجعلت تهزّهما هزّاً فاحشاً أمام عينيّ»: ٩، وهي عينات الأوجه والأقنعة المتعددة التي ظهرتْ في الرواية.

(٢) ماجد السامرائي "الغرف الأخرى، أو الإنسان محاصراً": ١٠١.

بحلم مُفزِع يجتاح القدرات والمنطق المألوف.

ينبغي ملاحظة أنّ هذه البنية لا تنفصل عن النّص ولا تشكل مدخلاً فجّاً مباشراً تقريّرياً لما سيأتي من أحداث، كما أنّها لا تُقدِّم شخصيات على النحو الذي نراه في النصوص الواقعيّة، وأقصد شخصيات يمكن تلمس ملامحها الجسديّة أو القدرة على رَسْم صورة حسيّة لها، بمقدار ما يمكن تلمُّس المعاني التي تفرزها هذه الشخصيّات. والرواية على هذا النحو متأثرة بتيار الوعي، إذْ يأتي الاستهلال مُكثَّفاً -جزءاً من نسيج متكامل، تتماهى فيه الأفعال (من حيث الزمن)؛ بحيث يصبح الماضي في روايات تيّار الوعي جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه، فهو منسوج في ذاكرة الشخصيّة ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولاً بأوّل على غير انتظام أو ترتيب، لذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة، ويُعاد ترتيبها في مخيلة القارئ، فلا تظهر الأحداث الماضية مركّزة في كتلة نصيّة متكاملة لها خصائصها الفنيّة، ولكن نراها انتشرت ونُثِرتْ على النّصّ كلّه وأصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة هي مهمة القارئ لا الروائي»[1].

والحقيقة أنّ ما قامت به الفقرات الاستهلاليّة أشبه **بتقديم استباقي للنّصّ الروائي، يَحْمِلُ** أجواءَهُ ويحفز على متابعة القراءة، ولكنه يظلُّ رهيناً بانتهاء النص، زيادة أنّه يصعب الفصل أحياناً بين زمن الاستهلال وزمن الرواية كعمل متكامل، ممّا يميّز هذا عن الأعمال التي تتبنّى السَّرد الطولي والحبكة الأرسطيّة التقليدية. إنّ العلاقة بين الاستهلال والنّصّ الروائي -بكامله- علاقة جدليّة؛ فلا يمكن استيعاب البداية إلاّ باستيعاب مجمل العمل؛ ولهذا فإنّ الشخصيات الضابيّة والزمن الهُلامي والمكان المفتقر إلى التحديد.. كلّ ذلك سيتضّح عند الاستمرار في القراءة.

ونلحظ أنّ التكثيف والتركيز من سمات الاستهلال في الرواية القصيرة كما ظهر ذلك جليّاً في روايتي جبرا: «صراخ في ليل طويل» و «الغرف الأخرى» ويتحدّد حجم استهلال الرواية القصيرة بالفقرة الأولى، أو الأسطر الأولى، فيما تُكثَّف الرواية بفكرة محوريّة واحدة، وتكون إمّا تكراراً للفظة مركزيّة، أو نبرة تأكيديّة لجوّ ما، أو تجسيداً لصورة مشهديّة فاعلة[2]. بينما يتوسّع الاستهلال ويتعدّد في روايتي جبرا: «السفينة» و «البحث عن وليد مسعود» باعتبار أنّهما

---

(١) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: ٣١-٣٢.

(٢) انظر: ياسين النصير، الاستهلال الروائي، "ديناميكية البدايات في النص الروائي"، الأقلام: ٥٠.

روايتنا أشخاص، أي تحمل عناوين الفصول اسماء شخصيات[1] أو أفعال أشخاص[2]، ولذلك يتشكّل الاستهلال المتعدّد الأصوات على شكل «مرايا ذات أبعاد مختلفة تعكس صوراً متناقضة»[3] ومختلطة، مشكّلة **بدايات متعالقة**، إذْ ثمّة أكثر من بداية داخل النّصّ، وهذا التنوّع في البدايات يتوفّر بشكل كبير في النصوص الروائيّة القائمة على توزيع الفصول تحت أسماء الشخصيات[4]. دون الاخلال بالرابط العام للفصول وهو وحدة العمل الروائي كلّه.

ففي رواية «السفينة» يستهل الروائي حديثه عن العناصر التالية: المكان: البحر، السفينة... الشخصيات؛ مثل (لمى)، ويُقدِّم شرحاً وصفيّاً لها -بينما يُبقي عنصر الزمن والشخصيات الأخرى لتتشكّل في وقت لاحق، وفق معطيات تقنيّات السرد- «البحر جسر الخلاص. البحر الطري الناعم، الأشيب العطوف»[5]. «لمى المسكينة، لمى الباكية بعض الليالي، الغادرة بأهلها مِنْ أجلي، الضاحكة، الراكضة على عيني..»[6]. «السفينة، حمولتها عشرة آلاف طن، يونانية، تباهي الأفق، بمدختنين كبيرتين...»[7]. وإذا كانت الأرض تمثّل العالم الواقعي، فإنّ البحر في هيئته اللانهائيّة يُتيح للرواية أنْ تعاود خلق العالم[8].

هذه إذن هي الشبكة المعقدة والمتفجرة من الشخصيات والعلاقات التي تواجهنا مع بداية الرواية، عبر رحلة بحريّة مدتها أسبوع واحد[9]، تشهد تكسيراً وتفعيلاً للإيهام الروائي بتقنيّة التداخلات من خلال تعمد الروائي إدخال نوع من التفاعلات بين عناصر السرد وتفاعلاتها[10].

وفي رواية «البحث عن وليد مسعود»، شكّل الشريط[11] مدخلاً استهلاليّاً بارعاً متشعباً ومتواصلاً مع كلّ فواصل الرواية «يُبيح لنفسه خصوصيّة التداخل وتهديم الفروق، فتشابكه ككرة

---

(1) كما ورد في رواية "السفينة".

(2) مثلما حدث في رواية "البحث عن وليد مسعود".

(3) شجاع مسلم العاني، في أدبنا القصصي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، «آفاق عربيّة»، بغداد، ط1، 1989: 109.

(4) صدّوق نور الدين، "البداية في النّصّ الروائي": 60.

(5)، (6)، (7): جبرا، **السفينة**: 5.

(8) انظر: مهند يوسف، "مسافة الرواية ومسافة السفينة"، الأقلام، ع7-8، تموز/آب، 1992: 10.

(9) انظر: الرواية العربيّة، روجر آلن، مقدمة تاريخية ونقديّة، ترجمة حصة منيف، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1986: 144.

(10) انظر في سياق آخر سلبي ومعاكس: سعيد علّوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي-لبنان (د.ط)، (د.ت): 84.

(11) شريط الكسيت الذي وجد في سيارة بطل الرواية «وليد مسعود» بعد اختفائه.

الصوف، وتخلل الومضات إيّاه يعكس المادة الروائية في خامتها الأصليّة ، في فوضويتها، وعلى امتداد الرواية، يتمُّ تأثيث فوضى الاستذكار من خلال تفريغ النواة (محتوى الشريط)[1]؛ ليُبلور المعادلة التي قامت عليها الرواية: **الجميع يبحث عن وليد مسعود، ووليد مسعود يبحث عن ماذا؟!**، في جاذبية لافتة للفقرة الافتتاحية الأولى في النّصّ الروائي: «تمنيت لو أنّ للذاكرة إكسيراً يعيد إليها كلّ ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة، واقعة، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق»[2]، وما أحدثه التقديم الذي سبق النّصّ الروائي المقتبس من المرثيّة التاسعة لـ (ريلكه)[3]، وربمّا كان تقديم الرواية هذا دالاً على هاجس المقاومة والتشبث بالحياة[4] الذي تعزف عليه الرواية.

إنّ الدخول إلى هذه العوالم -داخل النصوص- يسلمنا إلى هذا المناخ الغائم، الرمادي، الذي يقترب فيه المؤلّف من الشعر وتهويماته أكثر من الواقع وترجيحاته[5].

وفي رواية «يوميّات سراب عفّان» يحاول الروائي ومنذ الاستهلال ومفتتح الرواية الإفادة من السيرة وما يتصل بها من مذكرات ويوميّات ووقائع، فيما اسماه الدكتور إبراهيم السعافين: «فن كتابة الحياة»، ولكون الشخصيّة في الرواية خياليّة وليست حقيقيّة كما في السير والمذكرات لا بدّ أن يصطنع الكاتب أساليبه وتقنياته السرديّة الملائمة المقنعة للقارئ[6]، ولذا قُدِّمت الرواية وقامت «على ما يشبه اليوميّات والاعترافات»[7].

قُدِّم الاستهلال بصوت الراوي على هيئة بناء وخطاب فلسفي جاء محدِّقاً بخفايا الأمور، متشعباً في استطرادات تأمليّة، متسربلاً في متاهات سردابيّة سرابيّة، يبدأ باشارة التنصيص(«) ولا يقفلها، فيبقيه نصاً مفتوحاً («...)، وهذا ما يوحي بالتوالد والامتداد والاستطراد، وربمّا الضياع. تلاعب في علامات الترقيم؛ لتقول شيئاً غير مُقال، أو لتصمت عن شيء الصمت فيه

(١) أبو يوسف طه، "مغامرة الكتابة في البحث عن وليد مسعود" مجلة الآداب، العددان: (٣، ٤)، ١٩٨١: ٣٨.
(٢) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ١١.
(٣) انظر: م.ن: ٧.
(٤) راجع: إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دار الشروق (د.ط)، (د.ت): ١٦٩.
(٥) مصطفى عبدالغني، نقد الذات في الرواية الفلسطينيّة، الناشر، سيناء للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م: ٨٥.
(٦) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا: ١٦٩.
(٧) م.ن: ١٧٠.

أقوى من الصراخ، والسكوت عنه أفعل من الصياح:

«كان لا بدّ لها أن تخلص بشكل ما، فالحصار يشتدّ.

«والخلاص أنواع:... فهو قد يكون حرباً، وقد يكون مجابهة.

....

«والخلاص للبعض يتمُّ بمحاولة النسيان: هناك من يشرب لينسى،

....

«وهناك من يطلبُ النسيان باستغلال الحواس، أو بالاستسلام للحبّ، أو للفجور، أو ربما بالصلاة، أو بابتلاع أقراص الفاليوم...»[(١)].

«هذه كلّها خطرتْ ببال رنده الجوزي، وهي تكتب...، ولعلّ كتابتها، بحدّ ذاتها، كانت وسيلة أخرى للنسيان، أو المراوغة، فهي تجلس إلى الآلة الكاتبة، وتخبط على المفاتيح، بدون تهيؤ مسبق، فيما عدا حالتها النفسيّة...»[(٢)].

وينعطف الضمير متحولاً من ضمير الغائب: (هو أو هي)، وما في هذا الضمير من كشف وتقديم للمشكلة بكل أبعادها وخفاياها، فهي تحت المجهر، مُراقَبَة ومُتَابَعَة، إلى ضمير «الأنا» الضمير الغنائي الشاعري، الفاضح الكاشف، الأقدر والأجدر على استبطان النفس واصدائها الواعية واللاواعية، المقبولة أو المرفوضة وحتى المهزوزة.

«بعد أن طَبَعْتُ هذه الأسطر، تَوَقَّفْتُ قليلاً، وأعدتُ قراءتها وقلت: مسكينة رنده الجوزي، ذاتي الأخرى! أحمِّلها همومي اليوميّة. رنده، يا قناعي المأساوي، يا قناعي الكوميدي، لماذا لا تتمرّدين عليّ؟»[(٣)].

«ثمّ بدأت أطبع من جديد... قرأتُ ما طبعتُه..[(٤)].

«وتعود أصابعي لتنقر على الطابعة... «وعادت أصابعي إلى النقر على الطابعة[(٥)]... «قرأت ما طبعت[(٦)]..

---

(١) جبرا، يوميات سراب عفان:٧.
(٢) م.ن: ٨.
(٣) م.ن: ٨.
(٤) م.ن: ٩.
(٥) م.ن: ٩.
(٦) م.ن: ١٠.

تتوقّف عن ضرب الحروف لتبدّل ورقة بأخرى:

«وقبل أن تنزلق الصور كالماء من بين أصابعي، استأنفت:

«أجل، من أنا؟ فَلْتَرَ[1]. «رنده، عزيزتي، اسمحي لي بنزع القناع مرّة أخرى، ولو إلى حين.

«أنا فتاة، امرأة... أأقول إن هويتي هي اسمي؟ اسمي سراب عفّان، ثمّ ماذا، هويتي أنني أريد أن انفجّر شظايا أحياناً، لأنني ما عدتُ أطيق صبراً على نظام حياتي.

«هويتي هي أنّ أبي يحبني، ويخافني(!)، ويخاف عليّ ولا يفهمني [..] أنا كغيري من الفتيات، ولكنني [...] وهويتي في اختلافي...»[2]

هذا الإيقاع المتكرّر على شكل اصداء وتعدديّة لجملة، لتغدو صوتاً من أصوات الرواية: (طبعتُ، قرأتُ ما طبعتْ، ضربتُ على الآلة، كَتَبَتْ الآلة...الخ)، إيقاعاً ويوازي يؤازر حالة الشتات والتشظي التي تقوم عليها الشخصيّة الواحدة، حتى الاسم للشخص الواحد يتعدّد.. حتى الآلة الكاتبة تصبح جسداً ونفساً، تطبع وتقول. رنده الجوزي تنشطر إلى: أنا وأنتِ، بل ربّما تتشظى إلى أكثر واشمل؛ الآلة والأحرف تنطق بالكتابة وترسم الحالة... كلُّ هذا وذاك؛ ثورة على المألوف وثأر من الرتابة والتكرار.. تعرية للشخصيّة وفضٌ أغطيتها، أو قل تلوين الشخصيّة وفضح أقنعتها، وفتح أقنيتها على تعدديّة ثريّة بالتناقضات والانشطارات المتوالدة والمتوالية، لتجزء الجزء إلى أصغر وحداته ليتكشّف ويكشف عن المستور؛ لينفضح فيفضح المحضور والمحرّم والمسكوت عنه... ويهزّ الساكن الراكد الآسن، فيحرك الأشياء، ويعيد تهجئة وقراءة عتبات الظل والظلمة وبعث مصابيح وأقبسة الإنارة والإثارة، وتجلية زوايا الخفاء والاختفاء، فينفتح على آفاق الخطيئة والتكفير، العقوبة والتطهير، في ظل اختلاط وخلط الوهم بالحقيقة، التجلّي بالخفاء.

هذه المذكرات، أو اليوميات أو الاعترافات والمكاشفات أو ربّما رسائل تائهة ضائعة، قافزة حائرة، تعكس الذات والحالة، تُسجِّل النوازع قبل الوقائع، تستنطق النفس بقوّة أكبر من شخصنة الذات، تمثّل (انشودة الرسائل المتفرّدة) بتعبير جان روسيه، يكون الانفصال بين ما هو مكتوب وما هو معاش قليلاً؛ لأنها تُكْتَب بصورة مبدأيّة حياة الشخصيّة في اللحظة التي تعيشها، والمذكّرات واليوميّات كالرسائل تتوجّه إلى القارئ، ولكنّ القارئ لا يتدخّل في الأحداث، فتكون على شكل اعترافات للغير[3].

---

(١) جبرا، **يوميات سراب عفان**: ١٣.

(٢) م.ن: ١٤.

(٣) رولان بورنوف وريال اوئيلية، **عالم الرواية**، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، "آفاق عربيّة"، بغداد، ط١، ١٩٩١: ٦١.

إنّها رسائل واعترافات تتوجّه إلى شخص غائب /حاضر، إنّها تتكلّم مع نفسها / مع ذات أخرى، بل مع ذوات متعدّدة، هذه اللعبة تجري بين شخصين، بل شخصيّات مركبّة، ووظيفة هذه الرسائل والاعترافات أو المذكرات واليوميّات، بثّ وتسلُم، ومن ثمّ تعكس من خلال هذه الآلية الفنيّة على القارئ الموجات اللامرئية أو الماورائية التي لا نحسها مباشرة[1].

يبدو أن عنوان الرواية، متفق مع محتوى النّصّ، وأنّ «سراب» الشخصيّة الرئيسيّة في الرواية تتفق مع ميزانها الصرفي الدلالي[2]، وتنسجم مع غلاف الرواية البسيط الموحي، المتمثّل في غيمة تسبح في الفضاء، لها مقدّمة عريضة وذيل دقيق، في توازن وتوازٍ مع شكل زهرة (وردة) طائرة فوق الأرض، وهي الأخرى تحاكي السراب وتوازيه من حيث الوهم والوهن والخداع.

جاء الاستهلال في رواية «يوميّات سراب عفّان» متعدداً وصاعداً مع حركة الرواية ويومياتها مشكّلاً إيقاعاً متوازياً مع حركة خط الرواية وآلياتها القائمة على السيرة الذاتيّة للشخصيّة الروائيّة التخليليّة المسحوبة من الواقع والسابحة في عالم الأحلام.

ويتضح مما سبق أنّ بناء الاستهلال الروائي عند جبرا جاء بناءً فنياً متسقاً مع روح الرواية التي يقدّمها، ويتناسب مع الخط العام الذي مثلته روايات الكاتب القائمة على التجديد ومواكبة التحديث، ولعلّ جبرا كان يتوق، في إطار البحث عن الموضوع الكبير -المنبثق عن حسّ الإنسان المأسواوي بالحياة- إلى أن يكتب من رواياته مجتمعة -رواية ملحميّة[3] متكاملة تمثّل صراع الإنسان في الحياة أو تشبّث الإنسان بالحياة[4]. ولذلك مثّلت البنية الاستهلاليّة في أعمال جبرا الروائية بنية ثريّة غنيّة للكون والحياة والذات، قدّمها من خلال بناء تقني يتحدّث عن نفسه أولاً بأول، تكتمل ملامحه مع استكمال الرواية الواحدة، ويشكل في مجموع الأعمال مدخلاً تقنياً روائياً يعيد تحريك الأشياء وتشكيلها على ضوء آليات القراءة وزويا الرؤية وعمقها.

---

(١) رولان بورنوف وآخر، عالم الرواية: ١٦١.

(٢) سبق الحديث عند ذلك بشيء من التفصيل، أثناء الحديث عن "شعرية العنوان".

(٣) انظر: إبراهيم السعافين، "البحث عن الذات، دراسة في صورة البطل في روايات جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود نموذجاً"، **المجلة الثقافية** - الجامعة الأردنية، ملف خاص عن جبرا، جزء ٢، ع ٣٦، ١١٨-١١٩.

(٤) انظر لفتة وهفوة من الكاتب تُمثّل روح التجلّي والخفاء، لعبة المكاشفة والمخادعة (والتي قد توقعنا في اشكالية علاقة الشخصيّة الروائية / بالشخص خارج العمل، كما هو موضّح، في فصل شعريّة الشخصيّة: الشخصية في الرواية)، في رواية يوميّات سراب عفان (٨٠-٨١): «وكتبت ... عبر أكثر من ربع قرن من الزمن، رواياتي الخمس -قبل «المرايا»- ... محاولات تتكرر في استجلاء هذه الناحية من السلوك البشري...، فأنظر إلى كلّ ما «أنجزت» من موقع، أدركت أنه موقعي في الطين الذي رحت أتخبّط فيه، غريقاً لا يغرق، وناجياً لاينجو - اللهمّ إلاّ الآن، وباقتحام لا مفرّ منه لعمل فنّي جديد، وجاءت « المرايا» ص٨٠-٨١.

الفصل الثالث

شعريّة الشخصيّة

شعريّة الشخصيّة

١- توطئة

اختلف الاهتمام بالشخصيةالروائية عبرتاريخ الرواية من حيث النّوع والدرجة، وإذا كانت الشخصية قد عانت من الإغفال والإهمال، فإنها فيما بعد حظيت بالإضاءة والتوظيف وأصبحت أداة ترميز، وقد أشار بعض الدارسين إلى إهمال النقد لأبعاد الشخصية المختلفة؛ فقد «ظلّ مفهوم الشخصية غفلاً، ولفترة طويلة، من كلّ تحديد نظري أو إجرائي ممّا جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضاً وأقلها إثارة لاهتمامات النقاد والباحثين»[1]، ففي الشعريّة الأرسطية كانت الشخصية «تعتبر ثانويّة بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي ... وقد انتقل هذا التصوّر إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى اسم للقائم بالحدث»[2]، وقد رُبط الاهتمام بالشخصية الروائية بالأحداث الاجتماعية وتفجّر الثورات السياسيّة والصناعية وظهور الطبقة الوسطى؛ ففي ظل صعود قيمة الفرد في المجتمع وتأثيره على مجرى الأحداث في القرن التاسع عشر برز نجم الشخصيّة الروائية بشكل حادّ «وأصبحت كلّ عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصيّة وإعطائها الحدّ الأقصى من البروز، وفرض وجودها في جميع الأوضاع»[3]، حيث غدت الشخصيّة في الرواية صدىً للشخصيّة الحقيقية وانعكاساً لها، وصار الحدث الروائي يحاكي الحدث التاريخي الذي حصل حقيقة؛ ولهذا حظيت الشخصية بأهميّة فائقة باعتبارها صانعة وفاعلة في كلّ هذه العناصر[4].

ومع تداعي «فكرة القوة العظمى للشخص»[5] في ظل سطوة الآلة وإيقاع السرعة وتوالي المخترعات المذهلة التي مزّقت الفرد، وبدا شيئاً فشيئاً غريباً تائهاً، يلهث خلف الأحداث ولا يدركها، وهكذا انتقل خلل المجتمع -مرّة أخرى- إلى الشخصيّة الروائية -باعتبار أن الرواية

---

(١) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م: ٢٠٧.

(٢) م. ن: ٢٠٨.

(٣) انظر: م.ن، ومَنْ أخذ عنهم: ٢٠٨.

(٤) انظر: عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السّرد**، عالم المعرفة، ع (٢٤٠)، كانون أول ١٩٩٨م: ٩٦.

(٥) فكرة القوّة العظمى للشخصيّة الروائيّة، تختلف عن فكرة (الشخص الخارق) في الملحمة أو القصة الميثولوجية. فالأولى تعني قوة وفاعليّة الشخصيّة في العمل السردي، والثانية يقصد بها البطل الخارق في الأعمال التراجيدية، انظر: نورثرُب فراي، **تشريح النقد محاولات أربع**، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي (٩١/٣)، عمّان ١٤١٢هـ/١٩٩١م: ٢٦٦-٢٦٧.

ملحمة المجتمع- التي حطمت القواعد المتواضع عليها، فتمّ تهميش الشخصيّة باعتبارها مخلوقاً بشرياً، وعُدّت عنصراً سردياً كأيّ عنصر آخر، وغدت كائناً ورقياً فنياً منبتّاً عن أيّ صدىً له خارج العمل، فعُدّت بنية لغويّة، وتجاوزت المسألة الصّفات البدنيّة والنفسيّة إلى مسألة التّسمِية، أو الاسم الشخصي؛ إذ لجأت بعض النصوص السّرديّة إلى تقصُّد الرّمز من خلال الاسم[1]، وصار تصوّر الشخصية الروائية ثمّ وظيفتها وتقديها مفتّتة بواساطة صدمات متعاقبة كانت تمهيداً لمحوها كاملة وهو ما حقّقته بعض الآثار السرديّة[2]، وانتقلت من الشخصيّة النموذجية على يدّ بلزاك ومن سار على نهجه إلى انبثاق فكرة الشخصيّة المضادّة للبطل[3]، التي تكون شخصيّة سلبيّة واعتياديّة وحتى شيطانيّة سفليّة في ظل ثنائيّة نورثرب فراي للبطل والبطل المضاد[4]، ومن ثمّ أخذت الرواية تتّجه نحو الاستبطان، أي أنها صارت توصلنا بصورة أكثر مباشرة إلى شعور شخصياتها؛ «لا لأنها تصف نزاعاً باطنياً أو بواعث خفيّة .. بل لأنّ كل شيء في الرواية من شخصيات وأشياء وأحداث ومواقف، يدرك حسّيّاً من خلال شعور منغمس في هذا العالم الباطني»[5]، وبدأت النظرة للشخصية الروائية بُعيْد الحرب العالمية الأولى «تتّجه إلى دراستها أو تحليلها في إطار دلالي: حيث تغتدي الشخصية، مجرّد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية؛ مثلها في ذلك مثل الوصف والسّرد والحوار»[6].

وما أن وضعت الحرب الثانية أوزارها حتى نادى الروائيون الجُدُد بضرورة التضئيل من شأن الشخصيّة، والتقليص من دورها عبر النصّ الروائي إلى درجة أنّ كافكا يطلق مجرّد رقم على شخصيته في رواية «المحاكمة»، بعد أن أطلق في روايته «القصر» مجرّد حرف على شخصيته، وفوكنر يُسَمّي عن عمد شخصين مختلفين بنفس الاسم، وكانت ثورة وقطيعة مع السائد في التعامل مع الشخصية، بهدف صناعة شخصيّة روائية بعيداً عن الشخصنة أو الشخص الكائن خارج العمل «وتهذيب ملامحها، وتلميع وجهها حتى تبدو أجمل وأعقل، من الشخص الحقيقي نفسه"[7].

---

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: ٩٧.

(٢) رولان بورنوف، وريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، «آفاق عربيّة»، بغداد، ط١، ١٩٩١م: ١٧٦.

(٣) انظر: نورثرُب فراي، تشريح النقد: ٢٧١.

(٤) راجع: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٢٠٩-٢١٠.

(٥) رولان بورنوف، وريال أوئيليه، عالم الرواية: ١٧٧.

(٦) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: ٨٧.

(٧) م.ن: ٨٧.

وهذه الأحكام ليست قطيعة مطلقة، بقدر كونها وجهات نظر[١]، ومسارب ضمن المسار العام، تعبّر عن مواسم الأفكار وفترات هيجان أعاصير التغيير وفق قانون الارتداد.

ويتساءل الدكتور عبد الملك مرتاض: «لِمَ تؤذى الشخصيّة كل الإيذاء في الرواية الجديدة؟ ألمجرّد حبّ إثبات بُعد الأدب عن المجتمع، وتنكّره للتاريخ، ورفضه القيمة الإنسانية، وتجديفه للحياة نفسها؟ أم لغايات أخرى أسمى وأنبل، أو قل: أدنى وأرذل؟»[٢].

يبدو أنّ الأمر يعود إلى سَعْي المبدعين إلى خَلق نماذج فنيّة تكون دالّة عمّا يريدون التعبير عنه، ومن هنا يرى رولان بورنوف، وريال أوئيليه: أنّ المعوّل عليه في تقديم الشخصيّة «ليس الطريقة هي التي يُحْسَبُ لها حساب، بل فعاليتها، وقدرتها على إحداث التّماسك في عالم خيالي معيّن، وعلى جعل رؤية الكاتب للعالم تبدو مقنعة»[٣].

لم تعد الشخصيّة في الغالب انعكاساً لكتلة من المشاعر والأحاسيس وتعبيراً عن الآفاق الاجتماعيّة حسب، وإنّما أصبحت جزءاً من الخطاب الروائي باعتباره تشكيلاً فنياً لغوياً، وبعبارة جان ريكاردو الشهيرة: فإنّ الرواية «لم تعد كتابة مغامرة، بل مغامرة كتابة»، ولم نعد نتابع في الرواية تطوّر بطل روائي أو تطوّر طائفة اجتماعية يُعَبِّرُ عنها، بل إنتاج نص[٤]. وهناك عناصر هامّة في قصص كثيرة، ليست هي وظائف للقصة «إنّها سيمائيّة أكثر منها سنتاغماتيّة في عملها، ومع ذلك فإنّها ليست زخرفة، بل تلعب دوراً أساسياً في القصّة»[٥]. وتَعْقد الشخصيّة تداخلاً مع وظائف العُقْدة وأبنية الحدث بسبب تلك تلك العلاقة المتداخلة والقويّة بين بُنَى النصّ، فالإبداع ترميز للأحداث والوقائع وليس تسجيلاً لها[٦].

إنّ المتعة الجماليّة لأيّ قصّة يمكن أن تكون وظيفة -ليس لبنيتها الثابتة- بل لخصائصها المتغيّرة، وهي مجموع الصفات الخارجيّة للشّخصيات: السن والجنس والحالة والمظهر ومزايا هذا المظهر .. هذه الخصائص تمدّ القصّة بالتألّق والسحر والجمال»[٧]. وهنا لا تبقى الشخصيّة تابعة

---

(١) راجع: عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**: ٨٨.

(٢) م.ن: ٨٨.

(٣) رولان بورنوف، وريال أوئيليه، **عالم الرواية**: ١٧٦.

(٤) م.ن: ١٧٧.

(٥) روبرت شولز، **البنيويّة في الأدب**: ٨٦.

(٦) راجع: أدونيس، "في الشعريّة"، أثناء الحديث عن شعرية الشعر، **الكرمل**، مرجع سابق: ١٤٣.

(٧) روبرت شولز: **البنيويّة في الأدب**: ٨٤.

للحدث، أو نابعة مِنْهُ، أو منفعلة له، بل فاعلة متفاعلة بحيث تصبح جزءاً مكوّناً وضرورياً لتلاحم السرد »[1].

وينظر ميخائيل باختن للشخصيّة كوجهة نظر أو كرؤية، فالمهم عنده ما تمثّله الشخصيّة بالنسبة لنفسها وما يمثله العالم بالنسبة لها، وليس ما تمثّله الشخصيّة للعالم ممّا أورث خلطاً عند القرّاء بين الشخصيّة التخيليّة كمكوّن روائي والشخصيّة بوصفها ذاتاً فرديّة أو جوهراً سيكولوجياً[2].

ويقيم رولان بارت رابطاً بين الخطاب الذي هو تركيب لغويّ للنص الأدبي والشخصيّات؛ ليتّخذ الخطاب من الشخصيات له ظهيراً؛ فليس ذلك من أجل أن يجعلها تلعب فيما بينها، أمامنا؛ ولكن من أجل أن تلعب معنا[3].

والنظرة الجديدة للشخصيّة تنحو منحىً لغويّاً تساوي بينها وبين المشكلات السرديّة الأخرى، فهي كائن ورقيّ، فهي قضية لسانيّة لا تخرج عن قيود وحدود ألفاظ اللغة »[4].

ومهما يكن، فشعريّة الشخصيّة -ميدان هذه الدراسة- ليستْ مع هذه ولا مع تلك وهي في نفس الآن ليست خارجه عنهما، فهي لا تتعامل بمعادلات «المع أو الضدّ»؛ لكونها تقرأ ملامح الشعريّة في صنف هذه الشخصيّة، وتلمح بواعث الشعريّة في تلك، وتستنطق مؤشرات الشعريّة في الشخصيّة (ال بَيْنَ بَيْنَ). تنفتح على كل الاتجاهات وتتعامل مع كلّ الفروقات، على أساس واحد هو وجود الشعريّة أو عدمه، فضالتها هي جوانب الشعريّة في الشخصيّة على أيّ تصنيف أو تصفيف ترد فيه الشخصية، بلزاكيّة كانت أم كافكيّة، محفوظيّة أم جبرائية. فإذا تعملقت الشخصيّة في «البحث عن وليد مسعود» فهناك مؤشرات شعريّة تبعثها، وإذا ضاعت الشخصيّة في «الغرف الأخرى» فهناك أيضاً دلالات شعريّة تنشها من خلال هذا الغموض والتشظّي.

وإذا تاهت الشخصيّة وضلّت في «يوميات سراب عفّان» ورفضت ذاتها وتخلّت وانقسمت

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٢٠٩.
(٢) م.ن: ٢١٠.
(٣) عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية: ٩٢.
(٤) م.ن: ٩٣.

وتشظّت[1]، لتهتدي إلى نصفها الآخر المكمّل، فيحدث في الآن نفسه اندماج وانفصال بين النصفين المتخاصمين المتعارضين؛ ليخرجَ النصف النقيض من الشخصيّة الواحدة نفسها ليهيم بحثاً وانجذاباً إلى النصف الآخر؛ النصف الضائع أو المفقود، الذي تَكْتَمِل به، وتتوازن الأمور؛ إنّها تساوي تماماً لحظة المخاض (الولادة)، التي تجمع الأضداد -ذروة الألم مع أقصى لذّة المتعة، محدثة ذلك الدويّ: انفصال وتواصل، انقطاع واستمرار .. إنّ في كلّ ذلك هيجاناً وإثراءً لجوانب الشعريّة في الشخصيّة.

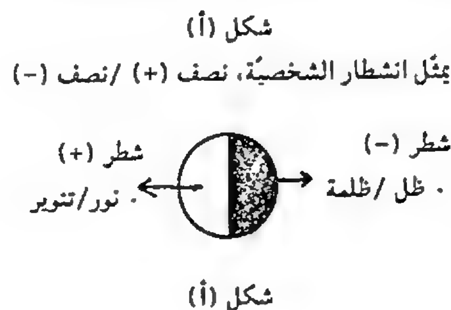
وإذا توازن الحدث مع صانع الحدث (الشخصية) في الزمان ،المكان في رواية «السفينة»، فإنّ في ذلك تجليات لجوانب شعريّة الشخصيّة هنا أو هناك.

إنّ للشخصيّة حضوراً وخصوصيّة فاعلة تنماز بها السرديّات عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى في العمل الروائي، فهي التي تصنع اللغة، وهي التي تتبادل الحوار وهي تصطنع المناجاة وهي التي تصف المناظر والمظاهر وما وراءها، وهي التي تستنطق الأشياء وتجمع الأشلاء، وهي التي تنجزَ الحدث وتُضْرِم الصراع، وهي التي تحبك العقد، وهي التي تعمّر المكان، وهي التي تتعامل مع الزمن: حاضراً وغائباً ومستقبلاً[2].

(١) نجد صدىً لذلك في شخصيّة «سراب عفّان» المكونة من «رندة الجوزي»: العاقلة القابلة، و «سراب عفّان» الشطر النقيض للشخصيّة، الثائرة الرافضة -أو العكس-، ومنى عيساوي الظل في المرايا.. تقوم على نصفين متضادين يشكلان تكاملاً دائرياً مسطّحاً كما في الشكل (أ)، نصفه عقل ونصفه الآخر عاطفة، نصفه الروح العاقلة ونصفه الآخر الروح الثائرة، نصفه شيطان والآخر ملاك، نصف طين ونصف نور، نصف موجود ونصف مفقود، وتتوالى الثنائيات: الإشباع/الشهوة، السكينة/الثورة.. كلّ شحنات (+)/مقابل كلّ شحنات (-)، كلّ ما هو رندة الجوزي الحقيقي المرفوض في مقابل سراب عفّان الحلمي المطلوب، الكامل القادر على التشكّل، خالص من كلّ رذيلة، متخلّص من كل عقبة، كلّ شيء حاضر وكلّ شيء لذيذ. هذا التكامل الدائري الذي يشكّل كلاً متكاملاً مع ذلك النصف الآخر وهو الرجل كما في الشكل (ب)، إنّ هذا الغنى في تشكيل الشخصيّة إنّما هو مظهر من مظاهر الشعريّة البارزة.

شكل (أ)

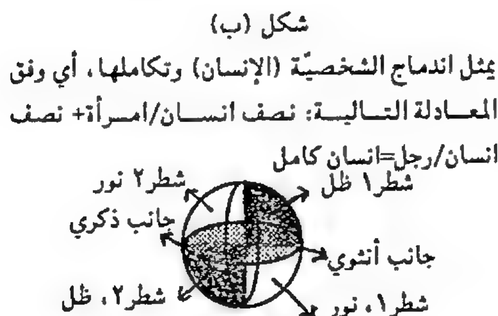
يمثّل انشطار الشخصيّة، نصف (+) /نصف (-)



شكل (أ)

شكل (ب)

يمثّل اندماج الشخصيّة (الإنسان) وتكاملها، أي وفق المعادلة التالية: نصف انسان/امرأة+ نصف انسان/رجل=انسان كامل



شكل (ب)

(٢) عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرواية**: ٩٣.

٢- تقديم الشخصيات في روايات جبرا:

لجأ الروائيون عبر تاريخ الرواية إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيّة الروائية للقارئ، وليس من شأن هذه الدراسة تفضيل طريقة على أخرى بشكل مطلق، فما ينجح عند روائي قد يخفق عند آخر، فهناك «الروائيون الذين يرسمون شخصياتهم بأدقّ تفاصيلها »[١]، كما فعل الروائيون الواقعيون، وهناك من يحجب عن الشخصيّة كلّ وصف مظهري فارق كما فعل كافكا[٢]، وهناك من يقدّم شخصيات روائية بشكل مباشر أمثال أصحاب الرواية التسجيليّة عن طريق الإخبار عن طبائع الشخصيّات وأوصافها وأفعالها بشكل تقريري مباشر.

وهناك التقديم غير المباشر للشخصيات وهو «لا يكلّف المؤلّف شيئاً، فهو يترك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصيّة، وذلك سواء من خلال الأحداث التي شارك فيها أو عَبْرَ الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصيّة إلى الآخرين[٣]، وتُعدّ هذه الطريقة من أخصب الطرق وأثراها بالشعريّة، إذ تحتاج إلى يقظة القارئ المعتمدة والمتكئة على مهارة الكاتب في تشكيل الشخصيّة ورسم ملامحها وإحداث مقروئية لها من خلال استخلاص الصفات والمزيات المبعثرة مكاناً ومستوىً؛ لأنها لا تقول ما تريده مباشرة وإنّما تترك مساحة للتأويل والمشاركة القرائيّة، من خلال الأفعال و التصرفات، الحضور والغياب، الفاعليّة أو التهميش، «وتسعفنا في هذا الصدد، تلك العبارات أو الفقرات التي يُقدّم فيها المؤلّف شخصيته وهي تقوم بعمل ما بحيث تختزل صورتها ومزاجها وطبائعها »[٤]، وما في ذلك من تشعيب وتعدديّة في قراءة الشخصيّة من جانب، وما تحتفظ لنفسها من طرائق «تقوم على اقتصاد حكائي»[٥]، له أنماطه وطرزه الخاصة التي تستجلب موقفاً نقدياً مناسباً ومغايراً للمألوف والمعروف وفي الأمرين كليهما إثارة وتأثير شعريّ.

وقد وظّف جبرا في تقديم شخصيّات رواياته طرائق متعدّدة تتراوح بين رسم الشخصيّة

---

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٢٢٣.

(٢) لجأ كافكا في بعض شخصيّاته إلى جعلها مجرّد شيء تدور ضمن عوالم من الأشياء المتماثلة، تتحرك ضمن إيقاعها وتنفعل معها ومن خلالها، ضمن الآلة البشريّة التي تقوم بعملها داخل الوحش الضخم الذي هو آلة المصنع التي لا ترحم، كما في رواية (المحاكمة)، فالعامل لا يُنادى باسمه الشخصي الذي سماه أبوه لدى ميلاده؛ ولكن برقم معروف في سجلّ العمل. انظر بهذا الشأن: عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرواية**: ٩٨.

(٣) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**: ٢٢٣.

(٤) م. ن: ٢٢٤.

(٥) م. ن: ٢٣١.

بريشة الفنان الحاذق[1]، يأخذ جانباً منها هنا، ويقدّم جانباً مستوراً هناك، ويُبقي زوايا وجوانب يساهم القارئ في استكمالها أو تأشير باقي ملامحها. يُقدّم جوانب الخفاء، ويسوق ملامح التجلّي بنكهة الشاعر الذي يخفي ويُظهر، يُلمّح ولا يُصرّح، يلمز ولا يواجه ويهمز ولا يجابه.

ويلجأ جبرا إلى تكليف شخصيّة روائية بتقديم شخصيّة أخرى وجلاء بعض ملامحها، كما فعل في رواية «البحث عن وليد مسعود» القائمة على وجهات النظر في وصف شخصية وليد مسعود: اللغز والحلّ، السؤال والإجابة.

في رواية «الغرف الأخرى»، يُقدّم شخصيته الرئيسيّة الإيقاعيّة المتشظّية، ذات الأقنعة المتعددّة، التائهة عن ذاتها، المضلّلة لغيرها في شتات من الأفكار والآراء والرؤى. تُسْبَى من مكان ضياعها في موقع مهجور مجهول الملامح.

> «كان ميداناً موحشاً -في تلك الساعة- لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه، ولا تعبره سيارة أو مركبة من أيّ نوع ... في اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطيء القدوم، وضوء النهار المتبقّي رصاصيّ، أغبر، فيه مذاق الخيبة والحزن، الساحة العريضة خالية خاوية، مهجورة، منسيّة من الله والبشر، كأنّ المدينة لم يبقَ فيها من يتحرك، من يسعى، من يُحِبُّ»[2].

تأتي سيّارة شاحنة تضم الكثير من الراكبين في حوضها، وفتاة واحدة يُغلّفهم الخفاء والظلمة «.. بقيتُ أتطلّع إلى وجوههم محاولاً أن أتعرّف على بعضهم والعتمة الرصاصيّة لا تسعفني كثيراً»[3]، لم يعرف أحداً منهم ورفض الانضمام إلى موكبهم، وراحت الفتاة الوحيدة تعرض حركات فاحشة أمامه[4]، وتنطلق السيارة براكبيها؛ لتعود سيارة تكسي تقودها فتاة، لتقلّه من مكانه، لا إلى حيث يريد هو، بل حيث تريد هي، ويظهر وكأنّها هي نفسها المرأة الفاحشة، لتقوده مغلوباً على أمره في سيارتها إلى بيت معزول، يتزامن وصول السيارة مع الشاحنة بما فيها من أناس كُثر، هم أيضاً تائهون ضائعون مغلوبون. والباحث مضطّر لأن يقبس نصاً طويلاً للتعبير عن

---

(١) وجبرا ذو نشاطات متعدّدة، فهو فنّان تشكيليّ وشاعر، وله اهتمامات في الموسيقى والعزف، بالإضافة لكونه مترجماً متميّزاً وروائياً متفرّداً.

(٢) جبرا، الغرف الأخرى: ٧.

(٣) م. ن: ٨-٩.

(٤) انظر: م. ن: ٩.

ضياع الشخصيّة وتشظّيها؛ لأنّ الاجتزاء قد لا يُعبّر عن ماهيّة الشخصيّة وأبعادها الغامضة:

«وحيث توقّفت الشاحنة بمحاذاتنا، جعلت [أي الفتاة] تراقب الأناس المزدحمين في حوضها وهم يترجّلون قفزاً من مؤخرتها، وقد تسلّط عليهم ضوء ساطع لحَظْتُ أنّه مركّب في الأعلى من واجهة البيت، كانوا خليطاً من الرجال والنساء، شباباً وشيوخاً ... لم أستطع أن أتبيّن وجوههم؛ لأنّ الضوء الساقط عليهم ما لبث أن أطفئ فجأة..»[1].

هذه هي ملامح تقديم مجتمع الرواية، تُقدّم بطريقة متدرجة متعرّجة، يكشفها الحدث وتجليها المواقف بشكل متراكم متماوج، تُشيّد من خلالها ملامح الشخصيات وتكتمل أدوارها.

تلك الملامح تُظهر شخصيات مجتمع الرواية بأنّها شخصيات ضائعة سائبة، مجهولة الملامح مخفيّة التفاصيل، مطوّقة من كلّ اتجاه، مسبيّة من أي فعل أو ردّة فعل.

وتُقدَّم الشخصية الرئيسية في سرداب ذي حُجَر عديدة وغرف مقفلة متداخلة. الجمهور فيها معدوم الملامح في جوٍّ كابوسي، غائم هائم بالجنح والتضليل، مرّة بشخص الخطيب المنظّر (نمر علوان): «وخطيبنا الدكتور نمر علوان غنّي عن التعريف»[2]، أو بشخص (عادل الطيبي): «وقد شطبت كلمتا "نمر علوان" بشكل يجعلهما مقروءتين رغم الشطب، تتلوهما كلمتا "عادل الطيبي" كتصحيح لاحق»[3]، بينما يدّعي هو أنه (راسم عزّت)[4]، ويخاطبه آخر بـ (الدكتور جاسم)[5] .. إلى السيد فارس الصقّار[6] .. إلى الدكتور إكس[7].

هذه الشخصية المتشظّية المتكسّرة، التي لم تعد تدرك ذاتها الضّالة المضلّلة، أهي الجاني أم الضحية، أم أنها كلاهما معاً؟ وهي توازي تماماً الصوت الأنثوي المجزأ والمتشظّي بأقنعة عديدة وأدوار مختلفة بأسماء لمسمّى واحد: هيفاء الساعي، ولمياء، ويسرى المفتي ..الخ.

إنّ تعدّد التسميات أو إغفال الاسم إنما هو محاولة من السارد لتقديم رمز ينطبق على

---

(١) جبرا، الغرف الأخرى: ١٩.
(٢) م. ن: ٢٦.
(٣) م. ن: ٤٩.
(٤) انظر م.ن: ٥٧-٥٨.
(٥) م. ن: ٦٢.
(٦) م. ن: ١٠٩.
(٧) م. ن: ٤٣.

العربيّ، ولذلك يفقد الاسم الشخصي معناه ودلالته، فالمقصود أيّ إنسان مطارد ومحاصر، ولذلك يستخدم الكاتب تعبير (X، إكس)، وهي لفظة دالة هُنا في اللغات الأخرى عندما نريد القول عن حالة شخص أو شخوص بقطع النظر عن الاسم؛ وكأننا إزاء نموذج اجتماعي شائع.

وفي مثل هذا التقديم المتداخل المتشظّي، قدّم جبرا في رواية «يوميات سراب عفّان» الشخصيّة الرئيسيّة، سراب عفان المشطورة والمتمرّدة عن رنده الجوزي التي ترى ذاتها أيضاً في شخصيّة (منى العيساوي) في رواية نائل عمران «الدخول في المرايا»، هذه الانشطارات والتداخلات تُحْيِي العمل وتبعث فيه ديناميكية متصاعدة خصبة بالتأويلات والتشفيرات في جوٍّ من الاحتجاج والثورة حتى على أعماق الذات.

تتشكل الشخصيّة وتُقدِّم على شكل اعترافات في يوميّات ومذكرات ورسائل، تبثّها من ذاتها الساكنة إلى ذاتها الأخرى الثائرة، ومن الأعماق إلى السطح، ومن السطح إلى جوهر الأعماق والخفايا:

"وقلت: مسكينة رندة الجوزي، ذاتي الأخرى! أحمّلها همومي اليوميّة. رندة، يا قناعي المأساوي، يا قناعي الكوميدي، لماذا لا تتمرّدين عليّ؟»[1].

"أأقول إنّ هويتي هي اسمي؟ سراب عفّان[2]. ثمّ ماذا؟ هويتي هي أنني أريد أن أنفجر شظايا أحياناً؛ لأنني ما عدت أطيق صبراً على نظام حياتي»[3].

ومن الإيهام الشعريّ أنّ الروائي يُقدّم اسم الشخصيّة أنها (سراب عفّان)، والقناع هو (رندة الجوزي) وحقيقة ما تشي به الرواية هو العكس، وهذا ضرب من الإيهام والتمويه الشعري وتكسير المألوف والعادي.

ولعبة المونولوج الباطني هذه، هي في مرتبة الشعر، خطاب بدون سامع، تُعبّر بواسطته الشخصيّة عن أكثر مقاصدها صميميّة، وأقربها إلى اللاّشعور، وهي أفكار سابقة على كلّ تنظيم منطقي، وهي سبّاقة؛ أي أنّها في حالة النشوء واليقظة من البعثرة والتشظّي، وتكون بواسطة

---

(١) جبرا، يوميّات سراب عفّان: ٨.

(٢) حتى الاسم هنا ما هو إلاّ سراب؛ لأنّه مجرّد رمز للشخصيّة، أو رقم لا يدلّ على شيء ولا يعكس خصوصيّة، وهذا ما تقوله أحداث الرواية ورؤية النصّ.

(٣) جبرا ، يوميّات سراب عفّان: ١٤.

جمل مباشرة مختزلة إلى الحدّ الأدنى من ناحية نحو اللغة، وبصورة توحي بانطباع أنها لأيّ شخص كان على مستوى الخطاب والرؤية[1].

ولعبة الرسائل واليوميّات سواء أكانت موجّهة للغير أو للذات تمتلك صفات عديدة للحوار الأحادي أو الثنائي أو المتعدّد؛ فهي تُغْرِي بالكشف بوساطة التبادل وبوساطة منظورها الجانبيّ عن الذات وعن الآخر، تُلقي الضوء على ما يتركه السّرد مخفياً أو غير واضح المعالم، ويكون نوع من المحادثة البطيئة المتعمقة إلى الحدّ الأقصى، وتطلق العنان لحركة خفايا النفس وبواعث الشّعور المبعثرة على شكل طبقات تحتانيّة غير مقيّدة، غير الذي يَحْدُث للحوار الذي يأخذ مساراً واحداً مسطّحاً[2].

وفي رواية «البحث عن وليد مسعود»، قدّم جبرا شخصيات روايته بشكل متداخل ومتوازٍ، تكشف كلّ شخصيّة جوانب من أبعاد الشخصيات الأخرى حتى تكتمل الشخصيات مع انتهاء الرواية على شكل وجهات نظر تقدّمها الشخصيات بالحوار أو الوصف أو الاستذكار أو الانتقاد... هذه الشبكة من الشخصيات، وتلك التوليفة من الأحكام والآراء تشكّل مادة الشخصيات ونفسياتها وفاعليتها.

وفي الفصل الحادي عشر الذي يُرْوَى بصوت إبراهيم الحاج نوفل، تحت عنوان «إبراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر» يحاور وليد مسعود ذهنيّاً، مستخدماً صيغة المسرود الذاتي، حيث تنعدم المسافة بين الحدث والسارد ويكون الزمن الماضي، ويتم ذلك بوساطة الاستذكار لنلحظ آلية تقديم الذات بوساطة الآخر، وكشف الآخر من خلال الذّات:

> «كنتُ أقول له: «حوارنا هذا، كم يكشف حقّاً من خفايانا الذهنيّة؟»، فيقول: «قليلاً جداً. بل إنّه يُغطي على الكثير منها»، هل فينا الشجاعة الكافية للخوض في تفاصيلنا الداخليّة كلّها؟ شهوتنا، أحلامنا، رغبتنا، فرحنا، ما نخشى وما نرجو، تجاربنا الماتعة، تجاربنا المشينة -ألا نبقيها في غياب كامل أو جزئي، لكيما نقول أيّ شيء؟ ماذا لو حاولت أنْ أقول كلّ شيء، ما أصعب ذلك! هكذا كان يقول، وهو الذي مثلي، يتمتع بالحديث أكثر ممّا يتمتّع أيّ رجل آخر بالعبث بأثداء النساء. أقول كلّ مرّة أنني سأحاول أنْ أرفع ولو قشرة واحدة من القشرات الكثيرة التي تكسو ذاتي، بل ذواتي، ولكن ما أكاد أرفع واحدة حتى أجدني أضع مكانها قشرة أخرى»[3].

(١) انظر: رولان بورنوف، وريال أوئيليه، عالم الرواية: ١٦٣.

(٢) انظر: م. ن: ١٦٩.

(٣) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٣٠٧-٣٠٨.

انظر إلى ذلك التناغم والتماثل بين المتحاورَين، يحاول إبراهيم الحاج نوفل كشف بعض جوانب شخصية وليد مسعود المستورة الخفيّة من خلال السرد والحوار الذاتي؛ ليكشف ويفضح لنا خفايا شخصيته هو من خلال تلك العلاقة والتطابق بين الشخصيتين. فالشخصية تكشف الآخر وتفضح الذات.

وبشيء من هذا قُدِّمت الشخصيات في رواية السفينة بشكل متدرِّج متتالٍ متداخل بفعل الأحداث والمواقف حتى تبلورت في نهاية الرواية:

«لمى!

لمى! لمى!

لقد ضجّتْ السفية بلمى

أو هكذا ظننت

في الواقع لم تكن لمى من الذين يملأون الدنيا ضحكاً وحبوراً، لم تكن تتوسط الحلقات، وترسل الكلمات وتناغي الذئاب من الرجال، لا لأنّ زوجها يلازمها، بل لأنها من عادتها أن تنتحي جانباً، وأنْ تُدير ظهرها إلى الناظرين، وتستعلي بعنقها الرفيع السامق فوق رؤوسهم. نزعة أرستقراطية لم أعلم من أين جاءت بها»[1].

«وقد ضجّت السفينة بلمى: لأنّها أثارت الاهتمام بجمالها، ولم تقترب من أحد بما يكفي لإزالة الاهتمام»[2].

وفي هذا التقديم نرى أنّ القارئ يستطيع أنْ يقف عند بعض ملامح الشخصية فهي ملفتة للانتباه، جالبة للاهتمام بما تمتلك من مُسْحات جمالية ونزعات اجتماعية أرستقراطية ساحرة مثيرة للاهتمام، الذي يزيد من تأجج هذا الجمال وقوّة الفضول والاهتمام نحوها، سحرها الخفي الغامض، المترفّع عن الابتذال والاستعمال، فهي سامقة به، محافظة على سموّه وهيبته وبهجته، رافعة به هناك، يسرّ الناظرين؛ للإثارة وفتح الشهيّة، بعيداً عن المسّ ودائرة الإشباع، أو الابتذال.

(١) جبرا، السفينة : ٢٦.

(٢) م. ن: ٢٧.

تقديم الشخصيّة، بالاعتماد على حالة التحوّل، بالابتعاد عن الصيغة النموذجية القارّة، وميل الشخصيّة إلى التحول والتغيّر والمفاجأة تبعاً للمتغيرات والمؤثرات التي تحصل لعناصر السرد الأخرى، فتجعل الشخصيّة غير مكتملة وتتجاوز ذاتها باستمرار، وتتفرّع عنها امتدادات، وتتفرّخ منها أصوات وأصداء، وهذا يشبه ما «ألمح إليه باختن في (شعريّة دوستوفسكي) عندما أكّد على صفة عدم الاكتمال التي ترتكز عليها الشخصيات الروائيّة لدى الكاتب، وكيف أنّ الشخصيّة لا تتطابق أبداً مع نفسها، وأنّ حقيقتها تكمن في عدم تطابقها مع نفسها وتجاوزها لذاتها باستمرار نتيجة الأوضاع والحالات المتغيّرة التي تتقلّب فيها»[١].

٣- تصنيف الشخصيّة نوعاً ودرجة:

أكثر النقّاد من الحديث عن أنواع الشخصيات وأنماطها في الرواية من حيث أدوارها وأطوارها، فاعليتها وتهميشها، بحيث نجد عدداً من التسميات لمسمّى واحد مثل: الشخصيّة الرئيسيّة في مقابل الشخصيّة الثانويّة، أو المدوّرة التي تصاديها الشخصيّة المسطّحة، أو الشخصيّة الإيجابيّة في مقابل الشخصيّة السلبيّة، وهناك الشخصيّة النامية التي توازي الشخصيّة الثابتة ... وكلّ ذلك من قبيل المرادفات وتعدّد الاستخدامات. ولعلّ استخدام مصطلحيّ: الشخصيّة المدورة والشخصيّة المسطّحة من أكثر الاستخدامات شيوعاً وأجودها دقّة ودلالة[٢].

أ- الشخصيّة المدورة:

الشخصيّة المدورة هي: الشخصيّة المعقّدة والمتعدّدة الأبعاد، تحمل كثافة نفسية هائلة، وتمتلك قدرات تمكّنها من مباغتتنا بصورة مقنعة[٣]، وهي المؤهّلة أكثر من غيرها لإبراز الطفوحات الشعريّة والتموّجات الغنائية الانفعاليّة، ترقص على الإيقاع غير المألوف والمباغت المفاجئ، المتعدّد المحاور والتأويلات.

ومن الأمثلة -لا الحصر- على الشخصيّة المدورة في روايات جبرا شخصيّة وليد مسعود في رواية «البحث عن وليد مسعود»، حيث تعدّ من أشهر شخصيات جبرا؛ هذه الشخصيّة الأسطوريّة

---

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٢٣٩.

(٢) راجع بهذا الصدد: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: ٩٩-١٠٢.

(٣) انظر: عالم الرواية، مرجع سابق ١٥٠-١٥١.

-بالمعنى المجازي- فائقة القدرة والتشكّل والتأثير، عميقة الأبعاد والتحوير، شكّلت محور الرواية وميدان أفكار وسلوكيات مجتمع الرواية في أخطبوط من العلاقات المتداخلة المتنامية شكّلت هي نفسها جسور العلاقة وقاعدة الانطلاق ومحطة الالتقاء، كانت كالآلهة الهندية «فشنو» لها مئات الأيدي الخفيّة الجبّارة، تتحرك وتحرّك الأشياء حولها، تفعل بهم وتفعّلهم نحو هدف مرسوم موسوم هو (البحث عن الضائع المفقود؟!)، ظلت شخصيّة إيقاعيّة مرجعيّة على امتداد فصول الرواية، تحوم حولها الأحداث، وتهيم بها الشخصيات: ذاتاً وسلوكاً ورسالة.

هذه الشخصيّة الأسطورية الجذّابة التي تحمل نزق الأحداث وتباشير الثورة، تحمل في جوانيتها أيضاً نموذجاً آخر للأسطورة: النموذج الدنجواني الذي يمثّل الشهوانيّة الجنسيّة المثيرة والمتعدّدة مع نساء كُثر، تحمل مزيجاً من الحقيقة والكذب، ومن عناصر شاعريّة مبتذلة. هذه الشخصيّة التي تحمل طاقة حبّ هائلة، وثورة جنسيّة شبقة تجذب النساء من كلّ الأطياف وتجعلها مجنونة محونة في عشقه، تدور في فلكه كالوحوش الكاسرة، كالظباء العاشقة، تتلذذ بالعدوى منه: فكراً ورسالة وشبقاً.

منذ مطلع الرواية في فصلها الأوّل على لسان د. جواد حسني يبدأ فعل شخصيّة وليد مسعود الساحرة المهيمنة رغم اختفائها:

> «"تمنيتُ لو أنّ للذاكرة إكسيراً يعيد إليها كلّ ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسّدها ألفاظاً تنهال على الورق".
>
> لعلّ من حقّي الآن أن ألجأ إلى عبارة وليد مسعود هذه التي كثيراً ما كرّرها في أشهره الأخيرة.»(١).

وتتجلّى عمق شخصيّة وليد مسعود وفاعليتها في ذلك المنهج والنهج الرمادي الذي يقف فيه، يوازن الأشياء ويتوازن معها بقدرة متحكّمة بالأشياء لا محكومة بها، زيادة على وعي بالأنا والآخر، وثقافة تتجلّى في المحاورة الفكريّة العميقة واستخدام موفّق للغة التي تعبّر عن أفكاره، وإن كانت هذه اللغة لغة السارد:

> «كان وليد يبحث دائماً عن ذلك التوازن الذي تحدّث عنه طوال حياته، ولم يجده قط، كان يقول: إنّ "التوازن" كلمة تقريبيّة ولكنها تفي بالغرض قبل أنْ يخوض المرء في التفاصيل، في

---

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود : ١١.

عالم من الرّعب والقتل والجوع والكراهيّة، كيف تجد توازنك الذهني أو النفسي أو الجسدي أو الاجتماعي -سمّه ما شئت دون أن تشعر بأنّك تقف من الإنسانية على طرف بعيد؟ كيف تكون إنسانياً، وتتخطى المشاكل الإنسانية؟ التوازن بالطبع كان سراباً: يغري ولكنه لا يخدع طويلاً. ومع ذلك لم ييأس وليد... كان يمرّ بأزمات عسيرة: يكفر، يسدُّ أذنيه، يعلن سطوة الشرّ على الحياة، ينال منه الغضب لأيام متوالية. ولو وقف عند ذلك الحدّ، لما كان في أمره ما يستحق الذكر ... وليد لم تكن تطول منه الأزمات إلى حدّ تلك البلادة تجاه الحياة وتقلّباتها التي ما هي إلاّ وجه من وجوه اليأس المكتوم الذي يعيشه معظم الناس»[1].

ووليد الجاذب للرجال والنساء على السواء في فكره وجسده، في غيابه وحضوره، تقول مريم الصفّار:

«كنت في حركة بين أناس جادين ماجنين يصطنعون السذاجة ويصطنعون المكر، أصدّق كلّ ما أسمعه، ولا أصدق شيئاً مما أسمعه، وعيني على وليد، تلاحقه أينما دار بينهم، ومهما شغلوني بحاوراتهم: رجل متميّز بصوته، بضحكته، على صدغيه وسالفيه مازج البياض السواد، عيناه كعينيّ النسر في اتقاد، وفمه العريض يوحي بالعناد والقوة والإغراء»[2].

وتقول وصال رؤوف:

«وخطر ببالي في تلك اللحظة مريم العذراء، والميلاد العجيب. هل أهزّ بجذع النخلة؟ أنا البتول التي سماني أبي بالوصال. وصاله هو بمن كان يُحبّ، زوجته الثانية. وكدت أقول لوليد: لم يمسسني بشر عندما لمحتُ مريم الصّفّار تسير نحونا مسرعة: هذه المرأة الممشوقة الجسد، المرسلة الشعر على الكتفين كستارة من ذهب. خفت منها تلك اللحظة، كرهتها، طعنتني الغيرة في خاصرتي حين قالت: وليد، أين اختفيت؟ ما زلنا بانتظارك، ثمّ التأمت خاصرتي حين أجابها سآتي إليكم فيما بعد، وهو يعني: اذهبي عنّي، عندي من يشغلني عنك وعنكم -هذه العذراء التي ستشرب الخمر [لأول مرّة في حياتها] من أجلي وحدي (...)»[3].

ليس هذا وحسب، بل ويتوحّد بالمرأة الرمز، انظر إلى حديث وصال رؤوف أيضاً:

---

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ١٣.

(٢) م.ن: ٢٢٢.

(٣) م. ن: ٢٥٧-٢٥٨.

«فكوني أنا هو، أو هو أنا، ليس معناه أننا على اتفاق سكوني: إنه يحمل المتناقضات، ولا يستقرّ على مجرّد أسود أو أبيض، وها أنا أغدو شبيهته، الحبّ جعلني مثله؛ أحمل المتناقضات، وأرفض القرار على فكرة تجريدية أخيرة»[١].

هكذا ينقل عدواه ومصابه للآخرين، وهكذا يفعّل الشخصيّات إلى هدفه ومرماه. انظر أيضاً فيما تضيف وصال:

«إنّ الالتحام فيما بيننا لم يكن مجرّد شهوة جسديّة -مع أنه كان يشتهيني بعنف، يذهلني كيف يستطيع الإبقاء عليه- إنّما الذي كان بيننا هو شهوة الالتئام بعد الانفصال، أو خوف الانفصال بعد أن تداخل النصفان واكتملا في واحدٍ إلهيّ» (الإلهي من كلماته، لم أكن أعلم تماماً ما الذي يقصد بها إلاّ في مثل هذه الحالة) »[٢].

وفي دراسة الدكتور طارق رؤوف وتحليله لشخصيّة وليد مسعود انطلاقاً من التنجيم وقراءة الأبراج، وحيث وليد من مواليد برج الجدي، إذْ تبرز فيه طاقات خاصة متفرّدة في عالم الدنجوانيّة والتعدديّة الجنسية، والفعل الخارق. نقتبس هنا حواراً بين وليد مسعود وطارق رؤوف يوضّح شيئاً من ذلك:

«لا تندهش، كان البابليون، والمصريون، والإغريق، يعرفون أنّ من يولد تحت برج الجدي مثلاً ستتحكّم به نوازع داخلية تعطيه بعض صفات الجدي».

- «يعني ؟»

- «يعني صفات الكبش، أو المعزى إن شئت».

- «تقصد خفّة الحركة، أم الشهوة الجنسيّة؟»

- «الخفّة، الشهوة، كلتيهما، وما يتّصل بهما، لا سيما الإقبال العنيف على كل ما هو حسّيّ، الرغبة الجائرة، الشبق»[٣].

وحيث إنّ معرفة الآخر هي أكثر صحة من معرفة الذات كما أكّد على ذلك سارتر، معتبراً

---

(١) جبرا، **البحث عن وليد مسعود**: ٢٦٦.

(٢) م. ن: ٢٦٦-٢٦٧.

(٣) م. ن: ١٣٨.

الآخر هو الوسيط الضروريّ بينه وبين نفسه، وأنّه بمجرّد ظهور الآخر (الغير)، يصبح قادراً على اطلاق حكم على نفسه كما لو كان يطلقه على موضوع ما، حيث تظهر الذات للغير كموضوع[1]. من هذا الاتجاه تظهر شخصيّة وليد مسعود وتتكشف، وبنفس الوقت تُظْهِر الآخر الناظر إليها.

وفي رسالة وجدت ضمن مقتنيات إحدى عشيقات وليد مسعود الكثر، جنان الشامر، التي عدّها طارق رؤوف «وثيقة نفسية كاشفة»[2] يورد لنا:

«الذي أرجّحه هو أنّ جنان حصلت على الرسالة من الفتاة التي وجّهت إليها بالأصل، بطريقة ما. أي أنني أظن -ولو أنني لست جازماً- أنّ الفتاة المعنيّة بعد أن هجرها وليد، وبعد أن عرفت بعلاقة جنان به، أعطتها الرسالة، لغرض ما. وبما أنّ الرسالة تشير إلى امرأة "أخرى"، تكون جنان في رأيي، المرأة الثالثة، على الأقلّ، يقيم وليد معها علاقة -أيّ بعد المرأتين المذكورتين في الرسالة»[3].

وبنفس درجة هذا الخلط واللغط على صاحبة الرسالة، ومن هي المقصودة بالضبط: جنان الشامر، أم مريم الصّفار أم وصال رؤوف...؟ تختلط دلالة الوصف الرامز إلى أنثى بعينها الذي ظهر في الشريط الذي تَركَه تَرِكَةً وحيدة بعد اختفائه (شخصيّة شهد)، يبقى البحث والغموض موجوداً حول من هي المقصودة بشهد؟ إلى آخر الرواية حينما ينكشف ذلك السرّ، بأنّ وصال هي المقصودة، وهذه الوصال – الشهد، التي كانت وصال الأب مع من يُحب، هي وصاله مع الذات، ومع الأرض. هذه الشهد هي التي توحّدت به منذ أن كانت بكراً عذراء ليتوحّدا معاً بالأرض والتواصل النهائي بها، في عقدة سمّاها وكرّرها جرياً على ما ذهب إليه يونغ: بعقدة الأم[4]، وهي حبّ الأرض والتوحّد بها، كأمّ عطوف ودود مألوفة: «.. وسنجعل أولى هذه الكلمات اليوم، الكلمة التي سأسميك منذ الآن: شهد»[5]، وتقول وصال في موطن آخر:

---

(١) انظر: رولان بورنوف، وريال أوئيليه، عالم الرواية، مرجع سابق: ١٥٠.

(٢) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ١٤١.

(٣) م. ن: ١٤٢.

(٤) ومن أبعاد عقدة الأم، أنّه «لن يتحرّر من القوة التي تجمع كلّ الكائنات إلاّ الكائن الذي يتغلّب على نفسه»، وتُسمّى عند يونغ الأم الكبرى أو الأرض الأم أو الآلهة الكبرى أو الآلهة الأم، وقد خصّص يونغ درسات متعدّدة لذلك. راجع: ك.غ. يونغ، جدليّة الأنا واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٩٧م: ١٧٨، ١٩٥.

(٥) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٦٨.

«أحبّك حبّ المجانين، حبّ العواهر، ولا أتزوجك، تقنعني بأنني أنا أنت، ثمّ ترسلني إلى بيتي منصومة، شظيّة من شظاياك .. جزءاً لن ينسجم إلاّ مع شفتيك ويديك وصدرك ..»(١).

وعلى الرغم من كلّ هذا التعلّق نفاجأ بأنّ امرأة أخرى يهرب إليها من كلّ النساء التي أحبّهنّ حتى وصال / شهد: «إلى أن وضعت في يدي اعترافك بوجود المرأة الأخرى التي كنت تتلهّى بها عنّي عندما انقطعت عن رؤيتك»(٢)، هذه المرأة هي الأرض المسلوبة، المحتلة، فمنذ مفتتح الرواية والتداخل والتفاعل بين الشبق بالنساء (الدنجوانيّة)، والتعلّق بالأرض (عقدة الأم) ماثلة بشكل صريح أو بملامح هامزة بذلك(٣):

«كان وليد مسعود، كما يقول يونغ، مصاباً بعقدة الأم ..»(٤) ويعود إلى ذلك في موطن آخر:

«قال: "دماغي عاطل اليوم، لم أفهم شيئاً، عندما ينصرف الضيوف سأراجع كتابين أو ثلاثة عندي ليونغ".

- "لتعرف ما هي عقدة الأم؟"

- "نعم .."»(٥).

وفي تكرار إيقاعي يرد في آخر الرواية استرجاعاً لما ورد في مطلع الرواية:

«قال عامر: الشريط؛ إذا أردت رأيي الصريح فإنني جعلت أشعر أنّه يدلّ على جنون وليد عندما سجّله، وفي هذا أنا أتّفق مع طارق رؤوف، ولا يهمني أعقدة الأم أو غير عقدة الأم ظاهرة فيه، الجنون أظهر»(٦).

هكذا تتجسّد شخصيّة وليد مسعود الإشكاليّة / الرمز والأسطورة، التي ملأت عالم الرواية وشغلت أشخاصها؛ مكاناً وزماناً وأفعالاً.

---

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود": ٢٧٢.

(٢) م. ن: ٢٧٥.

(٣) انظر بشأن المرأة الرمز (المرأة/الأرض) إلى قول وديع عسّاف، وهي شخصيّة إيقاعيّة للنموذج الفلسطيني العاشق المعشوق: «كيف تُقْنع امرأة تحبها بأنّ في قلبك حبّاً آخر لا يناقض حبّها؛ وبخاصة إذا كان هذا الحبّ الآخر يحتّم عليك مجابهة العدو -مجابهة القتل؟»، السفينة: ٤٦.

(٤) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٣٦.

(٥) م. ن: ٣٨.

(٦) م. ن: ٣٥٣.

وليد «كان حاصل الأجزاء معاً أكثر من مجرّد مجموعها بكثير، وهل كان وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد؟»[١].

هذه الشخصيّة المدوّرة المحورّة / الجاذبة الفاعلة -فاعلة الحدث وموضوع الحديث- التي قامت عليها فواصل وتواصل أجزاء الرواية .. شكّلت إيقاعاً على امتداد روايات جبرا بدرجات مختلفة، ضمن الدائرة اللونيّة الواحدة، ووفق قانون (الوحدة والتنوّع)؛ مثلتْ القواعد المشتركة مثل: التعلّق بالأرض المسلوبة[٢]، الثورة على المعتاد والمألوف، الجاذبيّة الساحرة للرجال والنساء على السواء، التعدّدية والخصوبة الجنسيّة، الشخصيّة الفاعلة بقوة فيما حولها، المفاجئة في تصرّفاتها، الناجحة في كلّ أنشطتها: التجاريّة والفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة، المتعدّدة الأبعاد والأطوار، ومن هذه الشخصيّات التي حملت شيئاً من هذه الملامح: شخصيّة وديع عسّاف في رواية «السفينة»، وشخصيّة جميل فرّان في رواية «صيادون في شارع ضيّق»[٣]، وشخصيّة سراب عفّان الأنثويّة في رواية «يوميات سراب عفّان» ...الخ.

ولا يفوتنا أنّ شخصيّات جبرا المدوّرة كثيرة وعديدة، ولها سمات وصفات ذات خصوصيّة، وهي في الآن نفسه جدّ غنيّة وكثيرة، تحتاج إلى بحث مفصّل وموسّع، لا تتيحها إمكانيات هذه الدراسة؛ لذلك كانت رواية البحث عن وليد مسعود نموذجاً قد يُعدّ دالاً.

ب- الشخصيّة المسطّحة:

والشخصيّة المسطّحة هي تلك الشخصيّة التي تُرسم وفق أفق واحد مسطّح كالمسطرة، لا تنحرف ولا تتعدّد «تُرسم وفق فكرة واحدة أو صفة واحدة»[٤]، لا تفاجئنا في تصرّفاتها ولا

---

(١) جبرا، **البحث عن وليد مسعود**: ٢٧٩. هذا الطرح تلاقٍ وتلاقح مع بعض النظريّات المعرفيّة: الجشطلتية وشقيقاتها: «مدرسة الكيفيّة الجشطلتيّة»، والمدرسة «الكليّة»، و«نظريّة الطبقات» وغيرها، القائمة على فلسفة قوامها : أنّ اجتماع الأجزاء معاً أكثر بكثير وأشدّ فعلاً وتأثيراً من كونها مفكّكة ومجزأة؛ وهي بالتالي أكثر بكثير من مجموع الكلّ وفق الطروحات التالية:
- أنّ النفس الإنسانيّة أكثر من المجموع الكلي لأجزائها المكوّنة لها (المتمثلة في الأحاسيس والمشاعر والشهوة والجسد...).
- والعقل أكثر من مجرّد مجموعة أو خليط مّما يحتويه.
- والألحان الموسيقيّة أكثر بكثير من مجرّد النغمات المتوالية التي تتكوّن منها.
- والنصّ أكثر بكثير من مجموع الكلمات والجمل والصفحات المكوّن منها..الخ.

انظر بهذا الشأن وتفصيلاته: **نظريات التعلّم، دراسة مقارنة**، ترجمة: علي حسين حجاج، سلسلة عالم المعرفة، الجزء الأول، ع(٧٠)، ذو الحجة ١٤٠٣- محرّم ١٤٠٤هـ/ أكتوبر ١٩٨٣م: ٢٣١-٢٣٢.

(٢) انظر: رغا زهير الكردي، **الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، أثناء الحديث عن صورة الشخصيات الفلسطينيّة في روايات جبرا ذات الملامح المقدّسة: ٢٢٠.

(٣) استبعدت هذه الرواية من الدراسة: لأنّ جبرا كتبها أصلاً باللغة الإنجليزية ولم يترجمها هو نفسه إلى العربيّة.

(٤) رولان بورنوف، وريال أوئيليه، **عالم الرواية**: ١٥٠.

تأخذنا في أفعالها، بل مكشوفة ساطعة الملامح مفضوحة التصرّف في فعلها وانفعالها.

من الأمثلة على الشخصيّة المسطّحة في أعمال جبرا، شخصيّة سليمان شنوب والد سميّة في رواية «صراخ في ليل طويل»، التي حملتْ ملامح الشخصيّة العابسة المنتهزة، الرافضة للآخر، المستبدّة برأيها وبمصالحها: «دخل أبوها وعلى شفتيه الابتسامة نفسها التي أراني أيّاها قبل سنوات يوم أراد توظيفي عنده»[1]. ونجد شخصيّة كاظم إسماعيل في رواية «البحث عن وليد مسعود» الرافض الغاضب على كلّ شيء، المتقعّر في عالم نمطي لا يتغيّر ولا يُغيّر، السلبي العاجز عن أيّ فعل، غير الكتابة الذهنيّة الغاضبة الرافضة الهادمة.

يخاطب وليد مسعود، كاظم إسماعيل قائلاً: «شهوتك هي أنْ تتناول أيّ شيء نظيف وتلطّخه»[2]، ويُقدِّم أحكاماً ساذجة حاقدة على الأشياء، ويدافع كاظم عن منطقه ذلك بقوله:

«سمّها سذاجة إنْ شئت، أمّا أنا فأسمّيها أمانة فكريّة».

- أمانة فكريّة؟ أنْ تجعل الوقائع وتختلق الأوّليات، ثمّ تسيء التأويل بمنطق الكاره الموتور، وتسمّي ذلك كلّه أمانة فكريّة!»[3].

وفي موطن آخر، يخاطبه وليد واصفاً إيّاه:

«ما الذي تعرفه أنت عن الكفاح والصياح، والوقوف عارياً بين الذئاب؟ الكلمة عندك منفصلة عن الفعل، والإرادة منفصلة عن التنفيذ، معرفتك بالحياة بدأت نظريّة، وبقيت نظريّة»[4].

«.. كلّ هزيمة أصابت كاظم، أضافت حِسّاً جديداً إلى أحاسيس السقوط المتركمة في نفسه، وبات يشعر أنّ اضطهاداً يلاحقه، وأنّه لن يتغلّب عليه إلاّ إذا أعمل ذهنه في محاولة تحطيم الآخرين»[5].

كاظم إسماعيل منذ مطلع حياته العمليّة في الخمسينات، يِصرُّ على الثبات والانجماد في موضعه، لا يتغيّر «أمّا كاظم إسماعيل، فقد أصرّ على البقاء محامياً، مدّعياً بأنّه يحتقر التجارة

---

(١) جبرا: صراخ في ليل طويل: ١٥.

(٢) جبرا: البحث عن وليد مسعود: ٤٩.

(٣) م. ن: ٥٠.

(٤) م. ن: ٦٢.

(٥) م. ن: ٧١.

وأساليبها، وأنّها خطر على الفكر»[1]، يقتات في معيشته على ثروة أبيه، ولا يعيل أحداً حتى نفسه عالة على غيره، ولا تقبل به النساء حتى ولو أرملة أو مطلّقة في أربعينيّات عمرها.

هذه الشخصيّة التي تتقوقع حول ذاتها، لا ترى إلاّ أوهامها وهواجسها المرضيّة، لا تقدر على الفعل، ولا تستطيع أنْ تجابه التحديات وتواجه الصعوبات، تبقى على وتيرة واحدة، لا تغيّر ولا تتغيّر، هامشيّة مهمّشة كغثاء السيل هي نموذج للشخصيّة المسطّحة، التي تقدّم إضاءة إثرائية بهذه النمطيّة للشخصيّة الضدّ، الشخصيّة المدوّرة - شخصيّة وليد مسعود.

ومثل شخصيّة كاظم المسطّحة، نجد هشام زوج مريم الصفّار، القانع بالوظيفة الحكوميّة الخانع للظروف المحيطة به، التي اهترأت مؤخرته من مقعد الوظيفة الجامد، المعتمد على النفاق والمحاباة، هؤلاء الذين مثله ليس لهم فعل أو دور إلاّ آلة للقمع الفكري والعملي وتجميد الأشياء على ما هي عليه، يمثّلون أبواق السلطة القائمة، وأسواط السلطان الجائر الماثل، وإذا ما ذهب انقلبوا عليه وتقلّبوا في أحضان النفاق ومرابع التزوير، وقلب الحقائق وتغيير الصور ... وهم في أعين نسائهم لا شيء. تقول مريم الصفّار واصفة زوجها:

> «كان هشام صديقاً لعامر منذ أن التقيا في إنكلترا أيام الدراسة، عادا إلى بغداد في السنة نفسها، وعملا معاً في دائرة واحدة لفترة من الزمن، ولكن هشام بقي موظفاً، يرضى بكفاف الراتب، بينما استقال عامر من الوظيفة وانطلق في المسارات التي كان يصعب التكهّن بها قبل الثورة .. وما حقّق كلّ من هشام وعامر في النهاية إنْ هو إلاّ ما كان كلّ منهما يستحقه ولا يستحق غيره»[2].

وتضيف زوجة هشام، مريم الصفّار: «جعلتُ أرى هشام بليداً، متكرّراً ولا أتوقّع منه إثارة»[3].

هذه النماذج للشخصيّات المسطّحة، تحمل بعداً واحداً مقيّداً محدّداً، تدلّ على هامشيتها وضعفها وقلّة تأثيرها بمن حولها من شخصيّات وأحداث؛ لأنها مرفوضة مُقوتة من مجتمع الرواية؛ لأنها عاجزة عن الفعل والتأثير والألفة، تلعب دوراً مهماً من خلال هذه النمطية السائبة التائهة

---

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٥٢.

(٢) م. ن: ٢٠٨-٢٠٩.

(٣) م. ن: ٢٠٧-٢٠٨.

في تقديم معانٍ وأدوار مضادّة وإضافيّة للشخصيّات الفعّالة المغيِّرة والمتغيرة المألوفة والمغبوطة، كما أنّها قد تكشف عن طبيعة بعض الشرائح الاجتماعية وهذه الصور للشخصيّات المسطّحة كثيرة ومتعدّدة في أعمال جبرا، لا يتّسع مجال هذا البحث للتفصيل فيها.

٤- الشخصيّة والسّرد:

(دور الشخصيّة في بناء السَّرْد وتلاحُم البُنى النصيّة)

إنّ الشخصيّة هي المميّز الأكبر والأوضح للسرديّات على سائر الأجناس الأدبيّة الأخرى، «فلو اختفتْ أو خُلِعَتْ الشخصيّة من هذه الأعمال لانتقل تصنيفها إلى أجناس خارج السّرديّات»[١].

ولأنّ الرواية «كائن مستقل قائم بذاته ولذاته -حسب رأي البنيويين- وهو فهم مستمدّ من الداخل اللغوي (الفنّي)، وليس من الخارج (المرجعيّ)»[٢]، فإنّ «الكتابة الروائيّة مغامرة تُنْشئ زمانها ونظامها ومنطقها الخاص، وهي بعيدة عن الواقع، قريبة منه، تحتضنه وتتجاوزه»[٣]، وتأتي الشخصيّة لتعمل «بوصفها القوّة المجمّعة»[٤] لعناصر السّرد الأخرى والرابطة بينها والمعبِّرة عنها على شكل أرابيسك (أي هندسة كتابيّة) فنيّة[٥].

فالشخصيّة -كما سبق- هي التي تبني الحدث، وتُؤجّج الصراع، وتعمِّر المكان، وتحيا في الزمان وتشكّل اللغة ..الخ، والأمر كلّه يتجلّى في «صراخ في ليل طويل»، إذْ تصنع شخصيات الرواية الأحداث وتتفاعل مع عناصر السّرد الأخرى: «ذلك أنّ أحداث الرواية الفعليّة تتلخّص في عبور البطل المدينة من أولها إلى آخرها، عبر شارعها الرئيس المتعرِّج وصولاً إلى قصر عنايت هانم»[٦] سليلة آل ياسر، الأسرة الإقطاعيّة الأرستقراطيّة الآفلة المتهالكة، الذي غدا قصر آختها ركزان بعد موتها، عبر رحلة استمرّت لليلة واحدة فقط. شكّلت أحداث الرواية من خلال شبكة عناصر السّرد: الزمان: الاسترجاع والاستباق والتقاطعات المتعرِّجة والمتموِّجة بينها. والمكان: «انتقال جسماني لبطل الرواية من أوّل المدينة إلى آخرها يتبعه نوم

(١) عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرواية**: ١٠٣.

(٢) آمنة يوسف، تقنيات السّرد، في النظريّة والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية - اللاذقية، ط١، ١٩٩٧م: ٢٢.

(٣) أبو يوسف طه، مغامرة الكتابة في البحث عن وليد مسعود، مرجع سابق: ٣٩.

(٤) جوناثان كلر، "شعريّة الرواية "(٣)، ترجمة: السيّد إمام، مجلة إبداع/ع٩/سبتمبر /١٩٩٥م: ١١٢.

(٥) م. ن: ١١٣.

(٦) محمد عصفور، **البنية الأسطورية في رواية «صراخ في ليل طويل»**، مرجع سابق: ١١٣.

عميق»[1]. هذه الرحلة تصوِّر حالة البراءة المتمثّلة بالجبل / الريف، وحالة التجربة، الممثّلة بالمدينة التي تمثّل عالم الجحيم[2]، الملوّث.

وفي نهاية الرحلة تشعل ركزان ياسر النّار المطهرة لتحرق ماضي أسرتها، وهو الماضي المحفوظ في وثائق صفراء؛ ليتوائم ذلك مع انبلاج نهار جديد، يقوم على معموديّة النّار المطهّرة، عقب معموديّة الماء المنقّية المتمثّل بالمطر المنهمر سواء في الجبل/القرية، أو في المدينة، وإنْ كان في المدينة شديداً مدمّراً قاتلاً.

ويمكن القول من وحي هذه الحالة: «إنّ المكان وعاءٌ للشخصيّة يشكّل ملامحها، ويعكس كثيراً من سماتها النفسيّة و«إنّ الصورة الفيزيائية في الحالتين كناية عن الوضع الروحي والأخلاقي في المكانين؛ ذلك أنّ الأدب يعبّر بالقذارة عن الانحطاط، وبالنظافة عن السُّموّ دون تقصّد؛ لأنّ اللغة بطبيعتها تكني عن المجرّد بالمحسوس»[3]، وهذه هي ملامح معموديّة الماء المطهّرة.

أمّا معموديّة النّار[4] فنقرأ في الرواية على لسان أمين:

> «في تلك اللحظة سمعتُ دويّ انفجار شديد .. ونظرت من النافذة وإذا النهار قد انبلج رمادياً، صافياً ... وما هي إلاّ هُنَيْهات حتى دوّى انفجار آخر .. انبثق منه لهيب جبّار أخذ يتماوج ويتراشق في السماء .. فأدركتُ أنّ تلك نار مطهّرة، اندلعت هناك لتقضي على جراثيم سارية»[5].

وفي رواية «الغرف الأخرى»، شكّلت الشخصيّة إيقاع الحدث بكلّ ألغازه وخوافيه، وتداخلت الشخصيّات وتوالدت من بعضها، فطفح منها شعريّة الغموض والتجلّي، «فغدا نمر

---

(١) محمد عصفور، البنية الأسطورية في رواية "صراخ في ليل طويل": ١١٣.

(٢) م.ن: ١١٣.

(٣) م.ن: ١١٦.

(٤) ومعموديّة النّار تدخل في الكثير من مراسيم العبادة والطقوس الدينيّة لدى الأمم. ففي ملكال – ماليزيا، احتفلت إحدى الطوائف البوذيّة بقدوم العام البوذي الجديد مع قدوم الربيع في ٢٠٠١/٢/١٤م، وذلك بإعداد مركب (على شكل سفينة) والتفنّن في تزيينه وتزويقه، وطافت هذه الطائفة به شوارع المدينة في جوٍّ احتفالي غرائبي، ثمّ أُحْرِق هذا المركب الفخم والمتقن الإعداد وذلك؛ لتُقْتَل الأرواح الشريرة التي امتطته وعلقت فيه. التلفزيون الأردني، نشرة الأخبار الرئيسية: ٢٠٠١/٢/١٥. وفي ٢/أيلول/١٩٦٦م شبّ حريق كبير في إحدى أحياء لندن الموبوءة والفقيرة وتتنذ، بدأ من فُرْن صغير، دمّر هذا الحريق ثلاثة عشر ألف منزل في القرن السابع عشر، وقتل مائة ألف (١٠٠ ألف) من سكان لندن، كانوا مصابين بالطاعون، فتمّ القضاء على هذا المرض ممّا عدّه الكثيرون بأنّه عناية وتطهير من السماء، وبداية ازدهار لندن.

(٥) جبرا، صراخ في ليل طويل: ٩٩–١٠٠.

علوان هو عادل الطيبي وهو الراوي نفسه، وهيفاء ولمياء وعفراء وسعاد ويسرى أسماء لمسمّى واحد»[1]، تعايش المكان المغلق، المكان المشفّر، المكوّن من الأنفاق والسّراديب والدهاليز والغرف الموصودة والجدران والموانع، والمكان الموبوء، مسرح الجرذان وميدان الكيد والمؤامرة، «ويستمر التشكّل داخل البناية عبر مشاهد الانكسار والتشظّي والأصوات التي تشبه الخوار أو النعيق أو العواء تختلط بالصراخ»[2]؛ لتعيش الشخصيّة أخطبوطاً قائماً على موجات التصريح والتلميح وقلب بُنى التوقّعات، وضياع وتيرة الموجة -معادلة الشدّ والتراخي- لتكون أكثر إقناعاً وأشدّ إثارة وأقوى فنيّة؛ تموّجات انفعالية تمسّ الواقع وتحلّق في الخيال، تعيش عالم من الفنتازيا الكابوسيّة.

ويلوح في الأفق سؤال هو: هل «الغرف الأخرى» رواية أفكار وعقائد؟ أم أنّها بناء روائيّ ناجح وخطاب لغوي بارع؟

«إنّ "الحدث" في هذه الرواية يبدو كما لو أنّه يجري بصورة بعيدة عن إدراك "البطل" أو توقّعاته، ولا يفهم شيئاً من حقيقة ما يجري وما يراد منه»[3]، فالشخصيّة لا تصنع الحدث -كما هو الأصل في الروايات، وإنّما هي لعبة من ألاعيب الحدث مسلوبة الذاكرة، مكسورة الإرادة[4].

وفي رواية «يوميّات سراب عفّان»، نرى الشخصيّة المتمرّدة الثائرة حتى على ذاتها، تعيش جوّاً سرياليّاً تختلط فيه النقائض والتقاطعات، وتخلق جوّاً مُلبّداً بـ «المناخ الغائم، الرماديّ، الذي يقترب فيه المؤلّف من الشعر وتهويماته أكثر من الواقع وترجيحاته»[5]؛ ليكون الحلم والسّراب أكثر تأثيراً وفاعليّة على الأشياء من الواقع والحقيقة.

وفي رواية «السفينة» شكّلت الشخصيّات القويّة الفاعلة التي اجتمعت على ظهر السفينة في رحلة بحريّة ترفيهيّة لمدّة أسبوع جوقة إنشاد متناغم؛ لصناعة لفائف الحدث من السفينة / البحر واللحظة الراهنة، إلى الأرض / الماضي -الاسترجاعات والاستذكارات شكّلت، تكافؤاً

---

(١) أحمد المصلح، "الصعود إلى الضّوء في الغرف الأخرى"، المجلة الثقافية ع(٣٥)، مجلة ثقافية فصليّة تصدر عن الجامعة الأردنية، ملف (١)، جبرا إبراهيم جبرا: ٨٣.

(٢) م. ن: ٨٣.

(٣) ماجد السامرائي "«الغرف الأخرى» أو الإنسان محاصراً"، مجلة أفكار، ع(١٠١، ١٠٢) حزيران ١٩٩١م: ١١٠.

(٤) م. ن: ١١٠.

(٥) مصطفى عبد الغني، نقد الذات في الرواية الفلسطينية، سيناء للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤: ٥٨.

موزوناً بين الحدث والشخصيّات الفاعلة له والمنفعلة به، والمكان والزمان واللغة في جدليّة متعادلة. تتداخل تلك العناصر في نسيج رمزي على امتداد حركة الرواية.

«وهناك المستوى اللغوي الذي يتماوج بين القوّة الادائية وشعريّة التعبير عن اللحظة، وهي شعريّة مشدودة التوتّر بين «الشخصيّة» وما يُرْسم حولها- من واقع ووقائع، وأحداث تتميّزه بإشاراتها وهي إشارات تدخل حيويّاً في بنيتها الفكريّة الأساسيّة وفي نسيج الحدث فيها»[(١)].

ممّا سبق نتبيّن العلاقة القويّة بين الشخصيّة في روايات جبرا والسرد بفصل ذلك الرابط والعَقْد المُبْرم بينهما بشكلٍ جدليّ محكم ومفعّل، والدليل على ذلك: أنّ روايات جبرا إجمالاً تأخذ طابع البطولة الشخصيّة، فالشخصيّة عنده هي الفاعلة والمنفعلة للأحداث، وهذا ما يعظّم دور الإنسان الفاعل باعتباره فرداً على أرض الواقع من جهة، وما يسمو به عالم الأدب والشعريّة إلى مستوى الأسطورة والحُلم واللّغز من جهة ثانية.

٥- شعريّة وصف الشخصيّة ودلالاتها ووظائفها:

أ- إنّ للأوصاف والصفات التي يُضفيها الروائي على شخصياته أثراً كبيراً في بناء العمل وإثراء فنيّته، فشخصيّة سميّة ببنائها وتشكيلها الفنّي تقترب من الأسطورة في رواية «صراخ في ليل طويل»، تتوازى مع آلهة الحبّ، فهي منذ البداية ترتبط بالزهور الصفراء والأرض الخضراء، ترتدي بلوزة صفراء وتنوّرة خضراء[(٢)]، فهي إذن وردة فوّاحة، ونبتة معطاءة -قد تكون في منبت سيىء- لكنّها «تشكل أحد الرموز المركزيّة في الرواية»[(٣)].

> وفي موطن آخر تتحوّل الزهرة الصفراء إلى ربّان، تقود زورق العشّاق إلى عالم الموت[(٤)] ...
> «رأيتُ زهرة صفراء مجهولة الاسم تطفو على المياه، وكلّ وُرَيْقَة فيها تتحرك، وتتلوّى (كأنّها آيدٍ وسيقان) في مرح، في ضراعة، في استسلام يحملهم إلى كيثريا، جزيرة أفروداتي، فراحت الزهرة الصفراء تعوم حول الزورق، ثمّ تفتّحت أوراقها وصعدت من بينها سميّة ... لتقود سفينة العشّاق .. وغرق العشّاق في النهر»[(٥)].

هذا البناء الفنّي للشخصيّة يفسّر الجانب الأسطوري الرامز الذي وظّفته الرواية. وهذه الرحلة

---

(١) ماجد السامرائي "«الغرف الأخرى» أو الإنسان محاصراً" : ١٠٨.

(٢) انظر الرواية، صراخ في ليل طويل: ١٣، الفقرة الأخيرة.

(٣) محمد عصفور، البنية الأسطورية في رواية «صراخ في ليل طويل»، مرجع سابق: ١١٨.

(٤) م. ن: ١١٩.

(٥) جبرا، صراخ في ليل طويل: ٩٣-٩٤.

تماثل رحلة الأبطال الأسطوريين إلى العالم السفلي/الموت، الذي يسبق الصعود ثانية إلى العالم الحيّ، أو البعث ثانية[1].

ومن الأمثلة على شعريّة وصف الشخصيّة: الوصف الكاريكاتيري الساخر لشخصيّة كاظم إسماعيل في رواية «البحث عن وليد مسعود»، ذلك الماركسي المتعلّق بالعقائديّات والفلسفات النظريّة والأفكار السطحيّة البعيدة عن الواقع والأفعال، فيربط الراوي شكل الشخصيّة بمضمونها الفكري العقائدي فيعكس الداخل على الخارج، فتغدو ملامح بشعة محطّمة، وهي انعكاس لآرائه وأفكاره وأفعاله[2].

ومن قبيل ذلك أيضاً شخصية محمود الراشد في رواية «السفينة» نموذج المثقّف السياسيّ التي تعكس وتنعكس من ملامحه الكاريكاتيريّة وتكشف تصرّفاته الغرائبيّة الهائجة، وحالة الفزع والهلع من رؤية النادل اليوناني على السفينة مسقطاً عليه شخصيّة رجل الأمن السرّي الذي عذّبه في اعتقاله السابق. وهذه تعكس حالة الضياع والمطاردة التي يعيشها المشتغل في هذا الميدان في العالم العربي أينما حلّ.

ب- الوظيفة البنائيّة الفنيّة:

لعبت بعض الشخصيات دوراً بنائياً فنيّاً محكماً على امتداد مساحة الرواية شكّلت ترسانة من التماسك لبنى العمل ورؤيته، فمن ذلك شخصيّة وليد مسعود التي قُدِّمت على امتداد حركة الرواية بشكلها وتشكّلها، بأفعالها وتأثيراتها على بُنى وعناصر رواية «البحث عن وليد مسعود»، كانت بمنزلة ضابط الإيقاع الذي يضبط العزف ويفعّل اللحن، بقوة الأركِسترا بفعاليّة واتقان؛ بمثابة قاعدة البناء وأساسياته، من خلالها تماسك العمل وعليها قام.

ومثل هذا الدّور البنائي الفنّي الذي ظلّ على امتداد حركة الرواية شخصيّة سراب عفّان/رندة الجوزي في رواية «يوميّات سراب عفّان»، تُحْدث الحدَث وتفعّله وتنفعل له، تقوده وتنقاد له .. وتنشطر في ثنائيات متناقضة لتبدي الرأي من خلال الرأي النقيض، تظهر الضوء من خلال العتمة، وهكذا كان هدف العمل ككلّ، فالشخصيّة تمثّل بنية العمل وديناميته وإيقاعه وحتى رؤيته.

---

(١) محمد عصفور، البنية الأسطورية في رواية «صراخ في ليل طويل»، مرجع سابق: ١١٦-١١٧.

(٢) انظر: ريما زهير الكردي، الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي (دراسة نقديّة)، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، عام ١٩٩٧م: ٢١٩-٢٢٠.

وقريب من شخصيّة سراب عفّان/رندة الجوزي، تطالعنا الشخصيّة المتشظّية المتعدّدة، الضائعة التائهة على امتداد حركة الرواية في رواية «الغرف الأخرى» لتحيك وتحبك بُنى النصّ على معادلة تحكي لنا حقيقة الإنسان السائب الضائع وسط الدهاليز والتعقيدات والممنوعات المختلفة، نجد انشطار الشخصيّة الواحدة وتعدّدها مما يُصبغ عليها ضبابيّة كثيفة ورمزيّة موحية، «وأمام هذه الجدليّة، يطالعنا مشهد الرجل المشطور، متعدّد الأسماء وواحدها، متعدّد الهويّات وجامعها»(١)، «كلّها أسماء لرجل واحد لا غير، لمسمّى مشطور ربّما أكثر من شطرين، قد يلتئم يوماً أو لا يلتئم، في واحد»(٢)، وهذا هو الإنسان الذي يجمع «الوعي واللاّوعي، العقل والغريزة، الواقع والرؤيا»(٣)، كلّ النقائض في «كائن حيّ جداً، خرافيّ جداً، جميل جداً، قبيح جداً. كائن عارم الشهيّة والشهوة لكلّ ما في الحياة، ما دام الدّم يدفّق في شرايينه»(٤)؛ هذه الشخصيّة شكّلت بنية محكمة من بنى النص ربَطَتْ أجزاءه وفعّلت عناصره وأبنيته، مكاناً وحدثاً ورؤية.

وعلى امتداد روايات جبرا، حظيت الشخصية الفلسطينية سواء أكانت نسويّة أم ذكوريّة ببناء خاص، حملت جانب الهالة والقداسة(٥)، جُعِلَتْ فاعلة متميّزة على غيرها، القبيح -من غيرها- منها مليح، والوهن والضعف -في غيرها- فيها قوّة وإبداع...، حرص جبرا على تأهيل هذه الشخصيّة الإيقاعيّة على امتداد رواياته على أنّها أهلٌ للتحدّي، والأقدر والأجدر على المجابهة والمواجهة، والأقوى على مواقعة الحياة ومعاشرتها؛ لا تعيش على الهامش -رغم الحصار- ولا تضيع في المتاهة البشريّة -رغم المحاربة-، فالشخصيّة الفلسطينية عند جبرا، نموذج التاجر الناجح، العاشق الفالح، المثقّف متعدّد المحاور، ويشخص يظهر على أكثر من صعيد، لا يرضى بالمألوف ولا يقبل بالمعتاد وهو لهذا كلّه يثير إعجاب الصديق وغيره العدو -شكّلت بنية بنائية في أدب جبرا الروائي.

ولعبت الشخصية الأولى في كلّ أعمال جبرا إيقاعاً يقوم على (الوحدة والتنوّع)، (الثبات والتحوّل)، الشخصيّة الآسرة الفاعلة، التي تفاجئ في تصرفاتها وأفعالها من مثل: أمين، ووديع

(١) ريا زهير الكردي، **الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي**: ١٨١.
(٢) جبرا، **الغرف الأخرى**: ٩٣.
(٣) م. ن: ٩٤.
(٤) م. ن: ٩٤.
(٥) انظر، ريا زهير الكردي **الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي**: ٢٢٠.

عسّاف، ووليد مسعود، وسراب عفّان ...، ولعلّ هذه الشخصيات الإيقاعيّة في أعمال جبرا تتماهى ولكن بغير حواف قاطعة واضحة مع شخصيّة جبرا الإنسان[1]، ممّا جعل كثيراً من الملامح تتكرّر عند هذه الشخصيّات الروائية مع جوانب وظروف عاشها جبرا شخصاً وواقعاً.

وشكّلت شخصيّة المرأة في حضورها وغيابها، مادّة روائيّة سعى جبرا إلى تأكيد أهميتها في ذاتها وما تحدثه وتؤثّره في شخصيّة الرجل[2]، وفي ثنائيّة المرأة الواقعيّة والحُلميّة على السواء شكّلت عنصراً ضرورياً في بناء الرواية؛ في إخصابها وبث الحيويّة فيها وتقوية أواصر البناء الفنّي والتقني لتغدو فاعلة متفاعلة بالأحداث إمّا بذاتها أو بتأثيراتها على الشخصيّات الذكريّة.

هكذا وُظِّفَتْ عناصر من شخصيات الروايات عند جبرا من خلال بنائها بناءً فنيّاً وتقنياً دالاً وفاعِلاً، تربط عناصر وحلقات الرواية الخفيّة والجليّة، وترتبط برسالة في نهاية المطاف -تريد بلورتها وتشكيلها وتسويقها.

ج- الوظيفة التزويقيّة:

ويقصد بالوظيفة التزويقيّة للشخصيّات، هي تلك التي لا يوجد لها استقلالية أو حضور كافٍ ويقتصر دورها على إضاءة الشخصيّات الرئيسيّة أو الأحداث والمواقف وإبراز مرجعياتها الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة، المنبثقة عنها، ثمّ الخروج من مسرح الفعل والحدث بعد أنْ تقدِّم شيفرة لمرجعيّة الشخصيّة، وهذا أمرٌ أشرنا إليه عند الحديث عن الشخصيّة المسطّحة.

ومن أمثلة ذلك ما أُخبر به أمين بطل رواية «صراخ في ليل طويل» عن قصّة بطلها صديق قديم له، لم يأتِ على ذكر اسمه!، إمّا لهامشيّة الشخصيّة أو لتقادم العهد بها، تكشف الجانب الاجتماعي والمستوى الاقتصادي للصديق ولأمين على السواء، قبل تغيّر أوضاع أمين بعد نجاح كتبه[3].

وصورة المومس التي شكّلت إيقاعاً في رواية «صراخ في ليل طويل»؛ لتكشف وتصوّر واقع المدينة الملوّث، وصورة الطبقة الأرستقراطية المهترئة الماثلة في مجتمع المدينة.

وقريب من هذا، صورة جموع النساء والرجال في «الغرف الأخرى» الذين لا تُبان لهم ملامح

---

(١) انظر: إبراهيم السعافين، **الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي**: ١١.
(٢) ريا زهير الكردي، **الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي**: ١٩١.
(٣) م. ن: ١٨٣.

واضحة أو مكشوفة؛ دلالة على وهنهم وضعفهم وهامشيتهم:

«كانوا يصوّتون: يزعقون، ويغنّون، ويتأوّهون كأنهم فقدوا ألسنتهم، ولم يبقَ لهم إلاّ أن يُصْدروا من حناجرهم أصواتاً عجماء، لا أعرف ما الذي يقصدون بها، كان بعضها يشبه الخوار، وبعضها يشبه النهيق وبعضها كالعواء بالضبط -ولكنّ الصراخ كان هو الأعم»[١].

وهذا يعطي النّص وظيفة جماليّة زخرفيّة، حيث تزدحم الرواية بالشخصيّات ذات الطابع اللغوي، والتي يلجأ الكاتب في تقديمها إلى التصوير والرسم ممّا يعطي النصّ جمالاً، وإنْ كان يكشف في دلالة هذه الوظيفة، ضياع الإنسان وتهميشه، وضعف تأثيره وأنّه يساق كالقطيع، رافضاً أم موافقاً، فرحاً طرباً، أم حزيناً نائحاً. «إنّهم جميعاً متعبون، منهكون، صامتون، إلاّ من بعض السُّعال والنحنحة هنا وهناك، ولقد كانوا في ذلك الوضع منذ زمن طويل»[٢]، وهذا يشي بتفشّي وشيوع الجهل والظلم والظلمة المفروضة والمعتاد عليها في حالة من السُّبات والركود الآسن.

إنّ وصف الشخصيّة باستخدام الأسلوب التعبيري أو الصورة الوصفيّة يضفي على النّصّ جمالاً، حيث تستخدم الاستعارة والتشبيه والمجاز في تقديم الشخصيّات، وهنا يكون للوصف دور زخرفي.

د- الوظيفة التفسيريّة الدلاليّة:

ويقصد بالوظيفة التفسيريّة: الإضاءات التي تحصل للشخصيات من خلال تفاعلها وتعاملها مع بعضها، فهي تكشف نفسها وتظهر الآخر.

فمن جوانب الوظيفة التفسيريّة للشخصيات: «الشخصيّة المكمّلة أو المناقضة»[٣] الذي يفسّر هذا التناقض تكاملاً قطبيّاً بين الشخصيات ينجذب النقيض لِمَنْ يكمّله انجذاب الأشطار والأقطاب المتكاملة لا المتماثلة والمتشابهة، وحيث يكون الأمر كذلك، فإنّ كلاً منهما يفسّر ويكشف الجانب الخفي المناقض في الشخصيّة الأخرى، كالجدليّة التي حصلت بين عامر عبد الحميد، الشخص الفاعل المتفاعل، الطموح الناجح، وكاظم إسماعيل القانع الخانع، الجامد

---

(١) جبرا، الغرف الأخرى: ٣٧.

(٢) م. ن: ٦٤.

(٣) رنا زهير الكردي، الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي: ١٦٧.

الفصل الرابع

شعرية المكان وملامح من شعريّة الزمان

شعرية المكان وملامح من شعريّة الزمان

١- توطئة:

يُعَدُّ المكان عنصراً أساسياً من عناصر العمل الروائي، بل ذهب بعضهم إلى اعتباره «العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض»[١]، والرواية الواقعيّة جعلت من المكان عنصراً حكائياً بالمعنى الدقيق للكلمة؛ فقد أصبح الفضاء الروائي مكوناً أساسيّاً في الآلة الحكائيّة، وفي هذا الاتجاه سارت الشعريّة الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفيّ، عن طريق الإفادة من المنطق والسميائيّات وسائر العلوم الإنسانية، وأصبحت تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة تُغْنِيه وتغتني به، ممّا أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث»[٢].

والمكان يُمثِّل هويّة ونكهة ذات خصوصيّة مُتَفَرِّدة مُنْفَرِدة عن غيرها، تصبغ الشخصيّة بها وتتفاعل الأحداث من خلالها وعبر زمانها، «ليصبح مكان القصة أو القصيدة هويّة تاريخية ووطنيّة»[٣] ودمغرافيّة وثقافيّة، «حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه»[٤].

إنّ المكان لم يُعدْ يشكلّ بعداً ماديّاً حسب، وإنّما آلة كشف فني لأعماق النفس «فالمكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسيّ، وإنّما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني، حافراً مسارات وأخاديد غائره في مستويات الذات المختلفة... من خلاله نتكلم، وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر»[٥].

وإذا قُدِّر للمكان أن يَسِم ويصوغ الأشخاص والأحداث فإنه بذات الدرجة يكون هو أيضاً من صياغتهما[٦].

ليس المكان تزويقاً أو زخرفة أو رصْداً للخلفيّات والآفات الاجتماعيّة فقط، وإنّما تجاوز ذلك

---

(١) غالب هلسا، **المكان في الرواية العربيّة**، دار ابن هانئ، دمشق، ط١، ١٩٨٩م: ٩. وربّما صحّ أن كل عنصر من عناصر الرواية يمثل هذه القاعدة.

(٢) حسن بحراوي، "الفضاء الروائي، ملاحظات من أجل بحث"، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، ع٧٦-٧٧، ١٩٩٠م: ٣١.

(٣) ياسين النصير، إشكالية المكان في النّصّ الأدبي، مرجع سابق: ١٨.

(٤) محمد الشوابكة، "دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف"، **أبحاث اليرموك**، «سلسلة الآداب واللغويات»، المجلد التاسع، العدد الثاني، ١٩٩١، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا: ١١.

(٥) خالد حسين حسين، **شعريّة المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجاً**، كتاب الرياض ع(٨٣)، مؤسسة اليمامة الصحفيّة-الرياض: ٦٠.

(٦) انظر: غالب هلسا، **المكان في الرواية العربية**: ١٢- ١٣.

ليكتسب أبعاداً معقّدة ومتعددةً؛ وإذا كانت الرواية تُحْسب من الفنون الزّمانيّة فإنها تفيد من بعض سمات الفنون التشكيليّة كالنحت والرّسم والتصوير، والمكان أَحَدُ هذه السمات والعناصر الفنيّة التي «تجمع التاريخ بالمعاصرة»[1]، وإذا أردنا الإفادة من معطيات الصُوفيّة، فإنَّ المكان هو زمان متجمِّد والزمان مكان سائل[2]. وزيادة على ذلك فإنّ المكان يجمع النّصّ من خلال عناصر السّرد بشكل ضفائري متداخل متراكب لتنفرد الرواية /الأدب بجمع مزيتين معاً: إحداهما آتية من الفنون الزمانيّة كالموسيقى، والأخرى قادمة من الفنون المكانيّة -كالنحت، فالروائي زماني؛ يُشَكّل بتدرّج/ومكاني؛ يُشَكّلُ مجسّماً لغويّاً مكتوباً[3].

وثمّة وظيفة توصيل ينهض بها المكان؛ ومن هنا يمكن القول: «إنّ تقديم الصورة المكانية في العمل الروائي، بجماليّة علاقتها وتشكيلها مع سائر الأبعاد تشكيلاً فنيّاً يعمل على خلق متعة لدى القارئ من خلال رؤيته للمكان المكتوب، مما يقود بالتالي إلى تعميق الصلة بين النّص والمتلقي ويجعل القارئ يشارك الكاتب في رؤية شبيهة برؤيته»[4].

وللمكان في الرواية الجديدة سطوة على النّص، بحيث أضحى يقوم بأدوار البطولة النصيّة، مختلساً الأضواء والأصداء من حوزة العناصر السرديّة الأخرى كالزمان والشخصيات والأحداث، بحيث غدا المكان في كثير من الأعمال بؤرة النّص وبطله وبوصلته، صوته وصمته، سوطه وسطوه[5].

ولأن المكان يحتاج إلى دراسة مستفيضة متعمقة، يستدعي الوقوف على أنماطه: المجازي، والهندسي، والفني البنائي؛ وأبعاده: الجمالي، والدلالي، والزماني/التاريخي، والإيديولوجي؛ ووظائفه: البنائية، والإيهامية، والزخرفية، والتفسيرية/التأويليه... وكلّها بحاجة إلى إيضاح واستخلاص شعريتها فإننا سنقتصر الحديث على ملامح شعريّة هذه المفردات بشكل متداخل ومختصر وهو أمرٌ تقتضيه طبيعة هذه الدراسة.

٢: المكان المغلق والمكان المفتوح

أ- المكان المغلق

ويقصد بالمغلق، المكان المُحدَّد الأبعاد الأليف، المألوف، الذي تسكن فيه الشخصيّة وتطمَئن

(١) ياسين النصير: إشكالية المكان في النّص الأدبي: ٧.

(٢) جمال الغيطاني في حديث لـ (B.B.C)، الخميس ٢٢/٦/٢٠٠١، الساعة ١٤.٩ بالتوقيت الدّولي.

(٣) انظر: محمد الشوابكة، "دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف"، مرجع السابق: (١٠).

(٤) م.ن: ١٠.

(٥) راجع: خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة: ٣٦٦-٣٦٧.

إليه، وتُسَيْطر على أجزائه وموجوداته، بل وتعايشه وتعاشره بألفة واعتيادية. ومن الأمثلة على الأمكنة المغلقة في النصوص الروائيّة: البيت، حيث تمارس الشخصيّة طقوس ألفتها وعاداتها المألوفة المكرورة، وبالتالي تهيمن الشخصيّة بسلطتها على ما يوجد في هذا المكان من أشياء[1].

صورة البيت في روايات جبرا، صورة مُسْتَمدةٌ من الواقع ولكنّها ولا تعكسه بالدّرجة نفسها، وترى أنماطاً من البيوت: الصغيرة، البسيطة التي تفوح منها رائحة الفقر وبؤس الحال، والكبيرة، الفخمة، التي تعكس الثراء الفاحش والغنى المُتْرَف[2].

في رواية "صراخ في ليل طويل" نرى بيت أمين المتفق مع واقعه الفقير البيسط: «جاءتْ إلى منزلي ذي الغرفتين دون إلحاح مني"[3].

وَيُقدِّم لنا في موطن آخر شعريّة تفاصيل هذا البيت القرويّ الصغير، نقبس لقطات له على شكل موزاييك:

«عندما كنتُ ولداً صغيراً في القريّة، دهمتنا ليلة ممطرة... وانكمشنا في الفراش الممدود على الأرض طلباً للدفء، غير أنّ النوافذ والشقوق العديدة في الجدران (التي كانت تجعل البيت في الصيف حسن التهوية) جعلت تمتص الريح الباردة، فتخترق ألحفتنا لتداعب مفاصلنا المسكينة!

لم أستطع النوم فنهضت وكوّمت على لحافي كلّ ثوب وقعت يدي عليه في الظلمة، ولكن بدلاً من دفئها لم أشعر إلاّ بثقلها، وكان في «الخُشَيْبِّة»، -ويفصلها عن غرفتنا باب مخلوع -ثلاثة خراف، تعطس وتثغو في قلق، فأخذت أتساءل، أتشعر هي أيضاً بالبرد؟ أستمرض وتموت فتحطم أملنا في الربح الضئيل الذي كنّا نتوقعه عند بيعها؟.. ولكنني نمت في النهاية. ولمّا استيقظت في الصباح... وقد انقلب الحوش إلى بركة كبيرة يسرح فيها البط... وفي أقصى الأفق رأيت قبة الدير تلتمع كسهم موجهة نحو الفضاء.

---

(١) صدوق نور الدين، "البداية في النص الروائي"، مرجع سابق: ٥٢.

(٢) أسماء عبدالقادر شاهين، **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، رسالة ماجستير/الجامعة الأردنية، نيسان ٢٠٠٠م: ٣٢.

(٣) جبرا، **صراخ في ليل طويل**:٢٤.

فقلت لأمي: لقد رأف الله بنا، فلم تنزل الأمطار بنا أذى، ولذا فإنني جائع، ورجوتها أن تهيء لنا شاياً حاراً»[١].

هذا البيت يعكس الواقع الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الذي تعيشه الأسرة، فهو يصوّر حياة البؤس والفقر الذي يعيشه ساكنوه، والفراش ممدود على الأرض -وليس على أسرّة- والجدران مليئة بالشقوق والفتحات، جعلت منه مزية ومأخذاً، فهو حسن التهوية في الصيف، جالب للبرد في الشتاء.

ونرى قلّة الآثاث وبساطتها، وهشاشة البناء ووهنه، وقدرات الأسرة الاقتصاديّة من خلال التعلّق بمردود الخراف الثلاثة في نهاية الموسم، ولذا كانت الخراف مصدر قلق لذلك الصبيّ أكثر من نفسه وأهله حيث يتعلق مستقبله الدراسي بها. أو ربمّا نقل إحساسه الإنساني المرهف والمتعاطف مع الخراف.. وها هو يتسلح بقوس قبّة الدير في مواجهة خطر السماء واستجلاب رضاها وخيرها، وهذا يفسّر طابع التّدين والتّعلق بالمقدّسات والروحانيات التي ينشأ عليها الفلاح الفقير.

وغَدَا الطفل الفَرِح بالسلامة من أذى المطر الذي ورّث لديه شهوة للأكل، فيرجو أمّه أنْ تعدّ له شاياً ساخناً. وهو غذاء وشراب الفقراء معاً، أشبه بغذاء يقدّم لإنعاش المرضى على أسرّة الشفاء.

وإذا كانت هذه هي صورة البيت الفقير فهناك نماذج وأنماط للبيت المترف الذي يعكس واقع ساكنيه، فكراً واقتصاداً وممارسة، مثال ذلك في نفس الرواية بيت والد سميّة -سليمان شنوب- وقصر عنايت هانم، إرث آل ياسر، هما نموذجان للبيت المترف المزيّف[٢].

ونرى ملامح بيت نائل عمران في رواية «يوميّات سراب عفّان»، الذي يمارس فيه نواحي ألفته وطقوس عاداته المعتادة، حيث تستبصره سراب عفان عبر خيالها وحُلمهما كما هو حقيقة على أرض الواقع الذي يعكس «هوس المسح الشامل»[٣] لأنواع المكان الذي نحبّ، المعتّق بالمدح والمشرّب بالألفة، والمغلّف بالشيفرات الشعريّة عَبْرَ المكان الذي لا يَبْقيه «مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسيّة وحسب»[٤]، وإنّما «بكل ما في الخيال من تحيّز... وذلك لأنّه يُكثّف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[٥].

---

(١) جبرا، صراخ في ليل طويل: ٤٥-٤٧.

(٢) الذي ينقصه الذّوق الحضاري في مقتنياته وتصرفاته -على الرغم من مظاهر الترف الاقتصادي الفاحش- ممثّلاً باللوحة الرديئة التي لا تستحق الإطار الذي وضعت فيه، في بيت سليمان شنّوب والدسميّة، أو عدم وجود تمثال في أعلى درج المنزل. أو السراديب والأوراق الصفراء التي تحوي تاريخاً كاذباً خادعاً آفلاً تحاول سليلة الأسرة بعثه من رماده.

(٣، ٤، ٥) جاستون باشلار، **جماليات المكان**، مرجع سابق: ٣٧.

تقول سراب عفّان تمهيداً لِوَصْف أجزاء البيت وحيثياته من وحي خيالها كما هو موجود في الواقع:

"فخيالي الشغول الذي أرادني أن اكتب في يوميات «أ» أكثر من يوميّات «ب»، أو أن أمازج بين الاثنتين[1]، يصوِّر لي من الواقع ما لا أراه بعيني، وإذا الواقع، عندما أراه، كما صوّر بالضبط! هذا الجنّيّ الذي في داخلي يتمتّع بقوّة خارقة، يبتلني بها، شئت أم أبيت، وإلاّ فكيف أفسّر أن البيت من الداخل، حالما تخطيت عتبته، كان بالضبط كما تخيلت؟.»[2].

وتشرع سراب عفان تُقَدِّم تفاصيل هندسة البيت، وموجوداته ورموزه وطقوسه وتسوق التفسير والتعليل الملائم؛ لأنّها بتلك الذاتين تعلم السّرّ وما يخفى وترى الواقع وما يظهر[3].

هذا البيت الذي يعتاده ساكنه ويعكس مستواه ونشاطه، هذا البيت الأليف نموذج المغلق والمقيّد؛ لأنّه مُسْتَودَعٌ للذكريات ومَوْطنٌ للسرّ وتمارس فيه أمور لا تمارس في فضاءٍ رَحْبٍ فسيح مفتوح. وروايات جبرا مليئة بهذا النمط من البيوت والسّراديب والغرف والدّهاليز، ولكنّ البحث يكتفي بإيراد نماذج مقتضبه فقط.

إنّ ما يجمع الشخصيات الرئيسة في روايتي جبرا: «السفينة»، و«البحث عن وليد مسعود»، أنّها سكنت عدّة بيوت، تقوم على مفارقة ساطعة بين البيوت البسيطة المتواضعة في فلسطين التي تمنح الأمن والاستقرار، وتنسجم مع روح الشخصيّة ونفسيتها، وبيت الغربة والمنفى الذي على الرغم من جماله وتزويقه ورحابته لم يمنح ساكنيه أيّ نوع من الاستقرار بسبب غياب الألفة والانسجام بين الشخص والمكان[4].

بقي أن نقول إنّ بعض المطارح لعبت دور البيت كالمكتب والمقهى والسجن أو الزنزانة، ولكنها في حالات إمّا عبر المخيلة والأحلام أو من خلال الواقع والأفعال خرقت قيود المغلق إلى الانفتاح، ومن المألوف والمعتاد إلى المفاجئ والمجدِّد، وهذه الظاهرة هي عَيْنُ ما يمكن أنْ يُسمّى

---

(١) تقصد ذاتيها المفصومتين: سراب عفان ورنده الجوزي، راجع شعرية الشخصية: ص٥٩-٥٠.
(٢) جبرا، يوميات سراب عفّان: ١٥٤.
(٣) انظر: الرواية: م.ن:١٥٤-١٥٥.
(٤) اسماء عبدالقادر شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا: ٣٣.

بالتحوُّل والانتقال؛ مما يؤكّد أنَّ الرواية بشكل عام سَفَر دائم في المكان والزمان من جهة، وإنَّ التحوُّل المكاني يعكس بالضرورة تغيُّراً ما على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة من جهة أخرى، وبذلك يتصادى المكان مع الزمان؛ لأنَّ التغير يحتاج إلى زمن.

ب- المكان المفتوح:

والمكان المفتوح هو المكان الجديد المتجدّد على الدوام بالنسبة للأحداث والشخصيات، ومن الأمثلة على ذلك: السوق، الشارع، المقهى.. فمثل هذه الأمكنة تمثّل فضاءات مفتوحة للكلّ، والكلّ يلجها.. فداخلها يتجدّد باستمرار، وفي هذا التَجَدُّد تَتَعَدُّد المشارب وتتنوّع الأهواء وتتلاقح الأفكار ويعذب الحديث بكل ما هو حديث وجديد، فهي مكان الفرجة على الآخر[1]. وكما رأينا فإنَّ سمتي الانغلاق والانفتاح ليستا مطلقتين، وإنَّما تخضعان لعوامل التطوّر والتحوّل، فقد يتغيّر المكان المغلق إلى مفتوح والعكس صحيح أيضاً[2].

ومثال ذلك -دونما حصر أو تقييد- ما ينجم عن المكان المعادي المغلق مثل السجن، ذي الطبيعة الموحشة الخالية من الأنس والرأفة، يسيطر عليه التعسف والتسلّط، يطفح بملامح المجتمع الأبويّ الصّلب، الغليظ. هذا المكان ربّما ينبثق عنه المكان الضّدّ للمكان المعادي، ممثلاً بمجموعة الأنفاق المحفورة تصل ين المبعدِينَ بعيداً عن رقابة السلطة الصارمة، فيحمل هذا المكان الضّد نفحة أموميّة، فيها الألفة والحنو، تبعث الحياة والتجدّد[3].

وفي إطار تداخل الواقع بالرمز، والحقيقة بالخيال، والعذاب بضدّه، والسجن بالحريّة والانطلاق... يكتسب المكان المقيّد أفقاً واسعاً و ممتداً؛ عميقاً في الماضيّ اللذيذ بالحريّة والعِشْرة مع الأهل والأمكنة، ومتصلاً بمستقبل مطلوب ومرغوب على إنقاذ الواقع الراهن وعكسه، تتوفرّ فيه الراحة في مقابل هذا التعب، فيه ظلال الألفة في مقابل سوط التسلط الماثل، يقطف النجاحات والرغبات الممتدّة والمطلوبة، الخالية من كلّ منغص ونقص...

وضمن هذا التداخل بين الشيء وضدّه «يكتسب المكان صفة العموميّة»[4] ويغدو محمّلاً بالشيفرات التعبيريّة الفواحة بالشعريّة، فيصبح المغلق ممزوجاً بالمفتوح، والمألوف ممتداً ليشمل الجديد والمثير؛ ليَقَعَ بَيْنَ المكانين منطقة محايدة أو على الأصحّ منطقة مشتركة يمكن أن نصفها

---

(١) صدوق نور الدين، "البداية في النّص الروائي"، مرجع سابق: ٥٣.

(٢) محمد الشوابكة، "دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف"، مرجع سابق: ١٧.

(٣) انظر: غالب هلسا، **المكان في الرواية العربيّة**: ٣٨-٣٩.

(٤) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النّصّ الأدبي**: ٥٣.

بالمكان الذي لا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق، إنّ ما يمكن تسميته بـ (اللامتناهي) -على حدّ تعبير صدّوق نور الدين- ومثال ذلك: البحر، الغابة، الصحراء[1]، حيث يمتاز هذا النمط من المكان بالامتداد والافتقاد معاً، بالمألوف والمفاجئ، وبعضهم عدّه بالفضاء المحلّق تميزاً له عن المكان المُقيّد[2]، وبهذا ينتقل المكان من شكله الأحادي إلى نطاقة المتعدِّد المركّب، حيث صار الإنسان المعاصر يعيش أمكنة عدّة في وقت واحد بفضل التقنيات الحديثة التي تستدعي الأمكنة الينا، حيث المكان التعددي التناصيّ المركّب[3].

ولعلّ من أبرز الأمثلة على المكان المفتوح/ الشارع الذي يُعدُّ في عالم الرواية مكاناً متعدداً، وأفقاً ممتداً، يمنح الماشي فيه حرية وانطلاقاً. والشارع قد يمثّل هُروباً وولوجاً في آن؛ فهو يفتح لرواده: «حريّة الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطّلاع والتبدّل»[4].

يرد ذكر الشارع على لسان نائل عمران في رواية «يوميّات سراب عفّان»، يصف الحالة النفسيّة المنشرحة التي يعيشها، فيخرج بها إلى الشارع المنشرح المنفتح ليعيش حالة ابتهاجيّة استثنائيّة:

> «قبيل الرابعة خرجت إلى الطريق، وبيّ نشاط غريب، وإحساس يوحي إليّ بأن أسير ساعات طويلة، مع أنني أعلم أنّ الشمس ستغيب بعد ساعة أو أكثر بقليل. أردت أن أعانق الفضاء.. كانت تلك إحدى اللحظات القليلة التي نسيت فيها كلّ شيء، كل ماضٍ وحاضر، فيما عدا ذلك الوهج الآنيّ اللذيذ الذي لا ينبئ إلاّ عن نفسه -وربّما ينبئ أيضاً عن انعكاس في داخلي يحررني لا مِنْ ذوات الآخرين فحسب، بل من ذاتي أنا أيضاً»[5].

فيظهر «أن المشي في الشوارع محبب إلى النفس لما في طبيعة الإنسان من حبّ الاستكشاف»[6]، وطلب المتعة والاستجمام، وتبديد الهم والمتاعب، والتحرّر من بعض القيود والروابط، فَضْلاً عن أنّ الشارع طريقٌ إلى الآخر نرى من خلاله أنفُسنا كما نرى الآخرين، ومن

---

(١) انظر: صدوق نور الدين، "البداية في النص الأدبي": ٥٤.

(٢) ضمن خارطة تعبيريّة لا تتفق على مواصفات ومقاييس دقيقة، بل تخضع لزاوية الرؤية وسحر الإقناع، انظر بهذا الشأن مثلاً، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، خالد حسين حسين: ٨٠-٨١. فالمكان حيزٌ محدود يقع فيه الحدث، والفضاء هو المحيط الخارجي الرُّحب مجرداً.

(٣) انظر: خالد حسين حسين، **شعريّة المكان في الرواية الجديدة**: ٦٦.

(٤) ياسين النصير، **الرواية والمكان**، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دائرة الشؤون الثقافيّة والنشر، ع١٩٥: ١١٤.

(٥) جبرا إبراهيم جبرا، يوميات سراب عفّان: ٨٧-٨٨.

(٦) اسماء عبدالقادر شاهين، **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**: ٥٨.

خلال هذه الرؤية يتشكّل الوعي بالذات والآخر.

ويعدّ الشارع كاشفاً وفاضحاً لكثير من المستورات والمخفيّات من التصرفات المقموعة والأفعال الممنوعة في عالم ذلك المجتمع الذي يعكسه، فهو أشبه بالمسرح المكشوف، الذي نرى فيه كلّ الوقائع والأحداث المستورة الخفيّة التي تجري خلف الكواليس وفي الغرف المقفلة؛ كأسرار غرف النوم المحرّمة والمحظورة على النشر أو الكشف، مع أنّه يمارس فيها كلّ الفضائع والفضائح، ولكن إخفاءها وسترها من المقدّسات التي تَدْفِنُ عَفَنَ الفضيحة وَجِيَف القذارة.

يكشف لنا الشارع في رواية «البحث عن وليد مسعود» من خلال مرور كاظم إسماعيل فيه، مكسور الخاطر غَضَباً وَحَنَقاً على مطلقته، أو على فشله معها، سابغاً بمزاجه ونفسيته الواصفة بلغة السارد، على الأشياء واقع حاله. كاشفاً الشارع لواقع المدينة فاضحاً لعيوبها وأمراضها، وهنا نضطر إلى اقتباس نص طويل ليُحَقِّقَ الاستدلالُ غايته:

«وخرج إلى شارع الرشيد. كان الشارع مختنقاً بسيارات متلاصقة، مقدّمة لمؤخرة، تزحف زحفاً كثير السعال والزئير والتزمير... وعُرْضُ الرصيف استلقى بين أرجل السابلة المتزاحمة بلا حراك ولدٌ عاري الصدر، برزت ضلوعه الرفيعة تحت جلده المعفّر، وقد قرفص قربه رجل مشوّه العينين، ناشراً في حضنه كفه الكبيرة، وهو يرتّل آيات قرآنيّة بصوت يقارع أبواق السيارات وحناجر بائعي الحبّ وأوراق اليانصيب. عثر كاظم بقدم الولد المستلقي، فتفجرت عن عضبته الخرساء شتيمة، والرجل المقرفص يرتّل «لعلّهم يعلمون»، التقطت أذنه الكلمتين الاثنتين، فتكررّ لهما صدى في رأسه «لعلّهم يعلمون.. ولكن أكثر الناس لا يعلمون...». ووقف في وجه تيّار السابلة المتصايحة المتضاحكة، وتفجرت غضبه ثانية: لا، لا يعلمون.»[1].

وهكذا يقدّم لنا الشارع ضجر المدينة واختناقها وازدحامها، بأوساخها وأمراضها وازعاجاتها. عوالم مختلفة ومتعددة الأطياف من بائعين وصائحين ومتسولين وعابري سبيل... الخ.

وإذا عبّرَ الشارع في «يوميّات سراب عفّان» -كما رأينا سالفاً- عن الجوّ الكرنفالي الاحتفالي الابتهاجي المتصادي مع نفسيّة نائل عمران، فإنّ الشارع في رواية البحث عن وليد

(١) جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود: ٥٧-٥٨.

مسعود يعكس نفسيّة كاظم اسماعيل المنكسرة النزقة؛ فالشخصيّة في كلا الموطنين تُسقط أحاسيسها على المكان، وتصبغ الأشياء والموجودات بظلال نفسيّتها العَكِرَة أو الفَرِحَة.

وبينما يكون الشارع اللوحة التعبيريّة الانطباعية لواقع الناس، يغدوا الرِّئة التي من خلالها تُنْفَثُ الهموم والسموم والميدان الذي به ترويض للجسد وترويح للنفس دون حسيب أو رقيب:

«في تلك البرهة لمحت على الرصيف المقابل رجلاً يلبس معطفاً طويلاً أسود، يمشي على مهل.. إنّه رئيس وزراء سابق، ما خرجت يوماً في مثل هذا الوقت إلى الطريق، الا ورأيته يتريّض وحدة بالسير على مهل... لا يكاد يرى أحداً حوله: أيّة خواطر تملأ صدره، يستعيدها أو تفرض نفسها عليه، في تلك المشاوير؟ رئيس وزراء سابق -ولو لسنة أو أقلّ.... »[1].

هنا يغدو الشارع مكاناً للعزلة ومزاولة الرياضة البدنية والترويح النفسي في استرجاع الماضي وإعادة ترتيب الأشياء ومحاكمتها أو تحكيمها، «ويعيد تركيب الماضي على رسله، على هواه »[2]، بل إنه يفرّ من الماضي مثلما يهرب عن الواقع الراهن[3]. وإذا كان الاقتباس السابق يقدِّم من خلال رؤية ذاتية داخلية بضمير المتكلم، فإنّ هذا الاقتباس يكتسب رشاقةً جليّةً؛ إذ يقدِّمه مخبر عن نَفْسه بضمير الأنا ومن زاوية قريبة، ولكن الرؤية التي يتبنّاها السَّرْد ها هنا هي الرؤية الخارجيّة حيث تكون وجهة النظر مَرْهونة بما يُرى، ولا يتغلغل «الرائي» في أعماق النفس «آية خواطر تملأ صَدْرَهُ... ». إنّ هذا الأسلوب يُقيد الرواية في حدود المكان والمرئي وهو أسلوب حديث يُضفي على سرد جبرا شعرية التنويع في زوايا النظر تماماً كما يُدْخله ضمن تيار الرواية الجديدة التي اتخذت من الرؤية من الخارج «حيث يعلم الراوي أقل مما تعلم الشخصيّة» منهجاً لها.

ويظهر الشارع في البيئة الفلسطينية، من منظار مريم الصفّار، أثناء عودة وليد إلى أرض الوطن بعد طول غياب بمصاحبتها، عريضاً واسعاً ممتداً -تارةً- بحجم امتداد أحلام ومباهج مريم الصفّار: «والطريق العريضة بين التلال الخضراء والبنفسجية، ترصعها منازل الحجر البيضاء- الله! ما اسهل الوصول إلى الفردوس كنفاذ سكين حاد إلى القلب! »[4].

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا، يوميات سراب عفّان: ٩٠.

(٢) م.ن: ٩٠.

(٣) انظر نفسه: ٩٠.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٣٢.

وفي مرة أخرى يظهر الشارع الفلسطيني في الرواية ضيقاً متعرّجاً طويلاً، يجمع البيوت العتيقة، والكنائس الفسيحة والأديرة الكبيرة، ويمر من حقول الزيتون والكروم، ويحتضن المبتهجين الفرحين من باعة وأطفال وطالبات ونساء يلبسنَ الألوان الزاهيّة المقبلة على الحياة والمتعة والجمال[1]؛ لنلتقي من خلاله (الشارع) بكل موجودات فلسطين عامة والقدس خاصة وجمالياتها، فهي اللوحة التعبيريّة التجسيديّة للوطن بكلّ أشيائه وأبعاده، وهو بهذا الضيق والتعرّج يوحي بالامتداد والألفة ويغدو كالحضن الأموميّ الحنون الذي على ضيقة يجمع كلّ الأحبة.

ج- المكان النفسي المتحرّج

وهو المكان الذي يبدو من الناحية الموضوعيّة ممتداً فسيحاً، ولكنّه لا يلبث أن يتقلص يضيق من منظور الشخصية؛ فتراه أحياناً لا نهائي، وتراه آحياناً أُخرى مُغلقاً، وهو أمرٌ يعتمد على حالة الرائي، فهو الذي يلوّنه بلونه فيجعل القبيح حَسَناً، ويجعل الصحراء جنّة والبحر مقبرة! والعكس أيضاً وارد؛ لأنّنا نشكّل الأمكنة من خلال عيوننا وَوَعْينا، وقد نقوم أحياناً بنقل وعي الآخرين وكيفيّة نظرتهم إلى الأماكن.

وهو المكان الذي يأخذ -كما سبق- ملامح الامتداد الشاسع والافتقاد الظاهر، يحوي الشيء ونقيضه معاً، عوالمه متشابهة وأنماطه متماثلة، ومن أصدق الأمثلة على ذلك ثنائية الصحراء والبحر.

البحر والصحراء شبيهان ونقيضان في آن، فالصحراء يابسة وتراب، والبحر سائل ومياه، وما في هذا من تشابه واختلاف من حيث الاتساع والامتداد والرحابة، وبالتالي القدرة على الاحتواء والتضييع وابتلاع الحيوات[2] فكم من جيش وقافلة ضاعت في الصحراء[3] في تقد سفينة وأمم ابتلعهم البحر وأصبحوا أحاديث تُروى؟. حتى أن الصحراء يحسبها الضمآن ماءً، ولُقبتْ شبه الجزيرة العربية بالجزيرة، لكون الحدّ الشمالي منها (اليابس) صحراء؛ ولشبهها بالمياه والبحر: رؤية واتساعاً سميت بالجزيرة.

---

(١) انظر: اسماء عبدالقادر شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص٦٠-٦١. وانظر كذلك: جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٣٢-٢٣٣.

(٢) راجع: صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٦، ١٦٠.

(٣) مثل جيش قمبيز مثلاً، الذي ضيعته الصحراء والتهمت جيشه، أو ضياع بني إسرائيل في سيناء.

ونتيجة لهذا التلاقي والتوازي بين عالم الصحراء وعالم البحر أخذ الروائيون «يميلون إلى شيء ملحوظ من المقارنة التي تتجاوز إطار المجاز البلاغي، بين الاتساعين الهائلين اللذين يرشحان ببقيّة العناصر المشتركة بشكل فيه قدر من الاضمار واللامباشرة.»[1].

الصحراء والبحر يعطيان العمل الروائي نكهة مكانيّة تتيح للمكان الروائي قدرة «على الفعل الجوهري في مجملِ البنى والسيرورات التي يتشكل منها العمل الروائي»[2].

١- البحر

خصّ جبرا البحر برواية كاملة من رواياته، وجعل اسمها من أبرز خصوصيّات البحر: «السفينة»[3]، وهي من أهمّ أعمال جبرا الروائيّة شهرة وإتقاناً. امتدّ فعلها الزمني الخارجي لخمسين سنة وتقلّص زمنها الروائي لأسبوع واحد، على ظهر سفينة يونانيّة تدعى (هيروكليز)، تجوب البحر الأبيض المتوسط، بحر تلاقح الحضارات القديمة والمواقع الساحلية الفريدة، وتلاقي الأجناس والأشخاص على اختلاف مشاربهم ومنابتهم وعقائدهم.

لقد أضحت السفينة ملتقى للمتناقضات وأشكال الرغبات والنزعات والأفكار تعوم وعلى متنها كل الأطياف البشريّة: عصام السلمان العراقي، ولمى ابنة عشيرته وعشيقته ، حالت عادة الثأر دون زواجهما، وزوج لمى الدكتور فالح عبدالواحد -فرضت ذلك الزواج العادات الاجتماعيّة والطبقيّة- والفلسطيني وديع عسّاف: التاجر الناجح والمتحدّث اللبق والعاشق الجذّاب. والإيطاليّة إميليا فيرنيزي عشيقة الدكتور فالح في الخفاء. وفردناند خيميز وهو إسباني يشارك العرب صفاتهم وتصرفاتهم، وجاكلين دورا وهي فرنسيّة وغيرهم من سوريا ولبنان واليونان وجنسيّات أخرى.

لكن سفينة جبرا لم تكن تصارع طوفان الماء وغضب السماء كحال سفينة نُوح، كانت تتبختر وتتغندر تائهة بجمالها وعنفوانها في رحلة بحريّة لمدّة أسبوع متنقلة بين جواهر ولآلىء مدن البحر المتوسط وجزره، والطوفان أو البركان كان من نوعٍ آخر، قادماً من أعماق النفس البشريّة، من

---

(١) صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء: ١٦٠.

(٢) صلاح صالح، "دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة)"، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثالث عشر، خريف ١٩٩٣م: ٢٧٣.

(٣) وما في هذا من بواعث شعريّة ونفحات سيمائيّة، تشي بأنّ «السفينة» عالم مُصَغّر للبشريّة قاطبة على اختلاف ألسنتهم وألوانهم وعقائدهم... وتدلّ أيضاً على «المكازمانية» واشتباكهما في تلاقٍ وتلاقح فريد: المكان المتنقّل بأشخاصه وأحداثه. والزّمان المتحوّل بذكرياته وأحلامه.

صراع قهر الرجال وكيد النساء.

وإذا كانت سفينة نوح تحمل على متنها عينات صالحة لديمومة الحياة والاستنسال، فإنّ سفينة جبرا استنساخ لأفعال وأفكار أحفاد تلك الثلّة البشرية من خلق بني آدم القائمة على المكر والخديعة والعلاقات السريّة.

السفينة: زمان متجمّع، متجمّد في أسبوع، يسيل عبر الاستذكارات إلى نصف قرن، ومكان عائم حائم من بيروت فالإسكندرية واراكيليون وبيريوس ونابُلي وجنوى ومرسيليا، ويتمدّد من خلال الذكريات إلى أقاصي الدنيا تاريخياً وجغرافياً؛ لبغداد والقدس...الخ.

تتحوّل السفينة «بفضل المجموعة التي التقت عليها إلى مقهى عائم»(١)، أو فندق متحرك، يجمع التناقض والانسجام معاً(٢).

كان البحر في نظر جبرا الروائي، من خلال نظرة شخصيات روايته «جسراً للخلاص»(٣) من كلّ المتاعب والهموم، وولوجاً في المتعة والاستجمام «وذلك لأنّ انفتاح البحر اللامحدود، وسعته المطلقة، ونقاء الهواء فيه، كلّها أمور تساعد النفس على الراحة والاسترخاء والشعور بالانعزال عن العالم وهمومه ومشاكله»(٤).

«وبما أن المكان صدى لما يدور في نفوس الشخصيات السرديّة»(٥) وما تحمل من أفكار فإننا نرى البحر يعكس أمزجة وثقافة ونفسيات الشخصيات الروائية.

البحر مكان ممتد والسفينة مكان مغلق، وَهُنَا يتعانق الشكلان ويتضافران مع سائر مكونات العمل الروائي على تقديم رؤية جبرا.

يرى عصام السلمان البحر من وحي نفسيته العاشقة المقبلة على الحياة رغم المنغصات خلاصاً من المتاعب وملجأ إلى المتعة والاستجمام والراحة: «البحر جسر الخلاص... البحر خلاص جديد. إلى

الغرب! إلى جزر العقيق! إلى الشاطئ الذي انبثقت عليه ربّة الحبّ من زبد البحر ونفث

---

(١) إبراهيم خليل، جبرا إبراهيم جبرا، الأديب الناقد، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، التوزيع في الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١: ٣٧.

(٢) نفسه: ٣٧.

(٣) انظر: مفتتح الرواية في الجملة الاستهلالية: «البحر جسر الخلاص»: ٥.

(٤) أسماء عبدالقادر شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا: ٥٤.

(٥) إبراهيم خليل، جبرا إبراهيم جبرا، الأديب الناقد: ٣٧.

النسيم.»[١].

ونرى البحر من زاوية نظر وديع عسّاف الفلسطيني الذي يشخصه، ومن خلال هذا التشخيص؛ يتحدث إليه ويحدثه، ويقرأ واقعه وحالته ويتوحّد معه في تبادل المشاعر؛ لأنّه بحر فلسطين، فيُلطِّف من غربته ويخفف من مصابه ويتعاطف معه:

«هذا البحر الأزرق يتألق، غير مكترث، غير حافل، أنا أعرف ذلك، لأنّه يظن أنه يجمع حضارات الدنيا على شطآنه، ولكنه يحمل أيضاً لطعات من شاطئنا تجعله على هذا التألق. هذا الحسن، أنا أحبّ البحر المتوسط واركب السفينة فيه؛ لأنّه بحر فلسطين، بحر يافا وحيفا، وبحر هضاب القدس الغربيّة وقُراها، فأنت إذا صعدت هضاب القدس ونظرت غرباً، لن تعرف أين تنتهي الأرض وأين يبدأ البحر وأين يلتقي الإثنان بالسماء؛ فهي ثلاثتهما متداخلة متمازجة، كأنني بها أتصل بأرضي من جديد، كأنني بها أعود إلى «بِركة السّلطان» فأراها قد اتسعت وامتدّت وناضت أنهاراً وشلالات دافقة».[٢].

إنّ هذا البحر يمثل للفلسطيني وديع عسّاف الامتداد الواسع والتواصل الأليف، ليتشكل من خلال زرقته وأفقه، ثلاثيّ متداخل متواصل، ذلك الامتداد بين الأرض الفلسطينية الشاسعة والبحر الأزرق الواسع والسماء الزرقاء الممتدّة، إنّها كالثلاثي المقدّس: الأبّ والابن والروح القدس، ثلاثتهما متداخلة متمازجة ومتماثلة في زرقه واحدة على امتداد واحد، هي الشيء الوحيد الذي يلطّف من غربته ويؤنس وحشته.

ويُعْطى البحرُ مواصفات الكائن الحيّ؛ الوديع الأليف، أو المتوحّش العكر، والثائر أو الهادئ. وتُقدّم له صور جماليّة غاية في الوداعة والجمال والانشراح، مصحوبة بجزئيات وتفاصيل عالم البحر؛ من سفينة ومياه وأسماك -في صورة حركيّة ومشهديّة بصريّة؛ تمثّل شعريّة التفاصيل الحيّة. فمن خلال رصد عين وديع عسّاف نرى حركة السفينة وفعلها في البحر، وهي تعبّ البحر في حركتها الدائبة:

«... تنظر إلى أعماق المياه التي تشقها السفينة، بعنف متواصل، فتبدو إذْ ينشطر وتنساب على صفحتي السفينة المارِدة أشبه بشيء حيّ يرفض التخلي عن حياته، فيلتئم ثانية عند

---

(١) جبرا ، السفينة: ٥.

(٢) م.ن: ٢٣.

المؤخرة، منقلباً إلى بياض مرمري مزبد يستطيل كذيل لا ترى نهايته. وكثيراً ما نرى أسماكاً كبيرة في المياه الشفافة ممعنة في هربها من بوز الباخرة المسنون كأنّها تهرب من وحش يريد التهامها، فتمعن زرافات في انطلاقها الرائع غير أنها تُغْلَبُ أخيراً على أمرها، فتنزاح إلى الجانبين، وتختفي. وإذا بأسماك أخرى تدركها السفينة، وتطاردها، ونحن نرقبها، كأنّها في مباراة رياضيّة.»[1].

ولكنّ البحر كما وصفته شخوص الرواية بالكائن الحيّ، والكائن الحيّ يتمتع بمزاج، وهذا المزاج متغيّر، فالبحر على هدوئه وجماله يستحيل في لحظة غضب وهيجان، إلى مارد (كائن غريب)، يقول وديع عساف:

«اشتدّ تململ البحر، وهبّت ريح حارّة.. ثمّ أخذت هباتها تزداد تكراراً وحدّة، وترتفع لها ولولة تمازج صفق اللجج وهي تتعالى وتبيضّ وتتكدّر، والسفينة تتمايل ثقيلة مكرهة.»[2].

ثمّ تكتمل الصورة من خلال وصف عصام السلمان لهذه الثورة والغضبة للبحر:

«رأيتُ البحر يهبط في خط مقعّر هائل، ثمّ ينفتح ويتعاظم ليصدم السفينة بثقله كلّه، راشقاً زبده الفائر على الزجاج، مطوّحاً بها بحقد لئيم»[3].

هذه الصورة للبحر الهائج وصداها على الأشياء من حوله، سفينة وركّاباً وأمواجاً، هي من قبيل استعراض القوّة ورسالة تحذير للآخرين من هذا الكائن الغريب، ذي الاحساس المرهف والمزاج العنيف، فهو وادع ومهيب؛ هادئ وصاخب، أنيس ومخيف...، فبعد هدوء ساعة الغضب التي ألمّت بالبحر، يعود إلى مزاجه الهادئ الهانئ، يقول عصام السلمان واصفاً حال البحر:

«البحر العطوف! لقد زمجر وعربد، ونزا نزوة عملاق محروم، ثمّ همد، أرعبنا بضع ساعات؛ لئلا نستخف به، ثمّ عاد إلى دعته وابتسامته»[4].

هذا الكائن المرهف الإحساس له غضبه كغضبة الحليم نادرة، ولكنها حين تأتي تكون عنيفة قويّة حادّة.

---

(١) جبر، **السفينة**: ٨٧-٨٨.
(٢) م.ن: ١٣٩.
(٣) م.ن: ١٥٢.
(٤) م.ن: ١٥٢.

هذا البحر كائن مرهف، يشارك النّاس أحاسيسهم: بعزلتهم ووحدتهم، وبسمرهم وفرحهم، بأحلامهم وأوجاعهم.. وهذه وصال رؤوف في رواية «البحث عن وليد مسعود» تلتقي في منتجع على البحر في بيروت بـ (ابن وليد مسعود)، مروان، صنو أبيه وامتداد له في الصفات والرسالة، تلتفت إلى البحر لترى هواجسها وعواطفها فيه، تقول:

«وفي صمتنا انتبهت إلى البحر وهو يهدر حولنا ساطعاً، لا يهدأ، البحر ينتمي إلى مروان، إلى وليد، وأحسست في تلك اللحظة أنه ينتمي إليّ أنا أيضاً: لأنني أردت لنفسي أن تنغمر في لجج منها»[1].

نستشف من خلال هذه المحاورة الوجدانيّة بين وصال والبحر أنّها تسقط أحاسيسها عليه، مجسدة إيّاه بالكائن الحيّ الذي يحسها وتحسه، وتقيم روابط بينها وبين البحر، فهو ينتمي إليها وإلى وليد وإلى مروان؛ لأنه يُعَمِّد النفس ويطهرها بمائه ووحيه «لأنني أردت لنفسي أن تنغمر في لجج منها»[2]، وربمّا يشحن النفس ويثوّرها؛ فهو كامن على ثورة: «... ساطعاً لا يهدأ»[3]، يوحي ويَدُلُّ بلونه الأزرق على القوّة والصلابة والاتساع من جانب، والسحر والجمال والصفاء، ويبعث في النفس الراحة والاطمئنان والسعادة[4].

هذا هو البحر، المتسع الممتدّ، خصّه جبرا برواية كاملة هي من أهم أعماله، جعله مكان الأحداث ومنطلقها، وشخّصه، جسّده، تحدّثتْ إليه الشخصيات وحدّثها واشتركا في الإخفاقات والنجاحات، في الهواجس والطموحات، في الأفراح والاتراح، انظر إلى صورة البحر من نفس متشائمة وعين سوداويّة تصدر -عن فالح اليائس البائس من الحياة ومن الناس كيف ترى البحر والسفينة والأشياء حولها:

«الحياة مظلمة، النهار أسود كالموت، السفينة سجن، قفص، البحر وحش بغيض، الشمس سوداء»[5].

ب- الصحراء:

لم توظف الصحراء في روايات جبرا توظيفاً محكماً واضحاً منبثقاً من عقيدة يؤمن بها ويلتزمها، أو من رؤية فنيّة ناضجة يقدمها بالحجم الذي حظي به البحر عنده.

---

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٨٢.

(٢) م.ن: ٢٨٢.

(٣) م.ن: ٢٨٢.

(٤) أسماء عبدالقادر شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا: ٥٧.

(٥) جبرا، السفينة: ٢٢٠.

وردَ ذكر للصحراء في رواية السفينة على لسان وديع عساف كارتداد وضدٍّ لعالم البحر الذي يمثّل الاستجمام والراحة واكتشاف الجديد، في مقابل المكابدة والعناء والمخاطرة التي تمثله الصحراء لساكنيها أورواّدها.

وفي ظلّ جوٍّ سريالي تعيشه شخصيّة وديع عساف، تدخل فيه الأشياء والمتناقضات من وحيّ مشهد السفينة في لحظة غروب، وسط صخب الموسيقى وفرح ومرح ركّابها، ينسحب «وأنا كالأبله مأخوذ بما أرى»[1]؛ ليعيش نفسيّاً وذهنيّاً جملة من الثنائيات والتناقضات: «أحاور الله والشيطان معاً»[2]، «المحرومون جنسيّاً يتوهمون أنهم جبابرة الكون – أو حشراته»[3]، عالم الوهم وعالم الحقيقة، المتع والمنغصات، الأصوات بالكلمات والأصوات بالأجراس، الذروة والحضيض، عالم البحر ودنيا الأرض في فلسطين المقدّسة «.. ركْضٌ على التلال، وسَيْرٌ طويل بين صخور الجبل، بل حتى على أمواج بحيرة طبريا، المسيح يلازمني، حافياً، كبير القدمين، تتقطّر أصابعه الطويلة بالمعجزات»[4].

ويتقطّب في ذلك الجوّ السريالي للعصف الذهني الذي تعيشه الشخصيّة حديث عن الصحراء؛ ليقدّم حكماً على شخصيّة الإنسان العربي الهامشي العاجز من خلال الآخر النقيض، وكأنّه يريد أن يقول: أنّ هذه الرحلة البحريّة، وعالم البحر ليست لنا، حتى المتعة والاستجمام على أصولها لا نحسنها، هذا البحر الحافل بالأسرار، والكوامن لا ندركه، حتى صحراؤنا التي تحوينا وتَحْتَوينا نجهلها. وهنا نضطر إلى إيراد نصّ طويل حتى يكون دالاً:

> «ونحن في هذه القمرة الصغيرة نتأهب للخروج إلى البحر ثانية، وقد أرهقتنا الفلسفات والأوهام، ربّما كان غيرنا رحالة انكليزي، أو فرنسي، يقطع الربْع الخالي مثلاً، يغمر في رمال البوادي محاولاً السيطرة على لغة تعصى على لسانه وحنجرته، ويجد متعة في شرب حليب الناقة بعد أن يغسل وعاء الحليب ببولها. ما الذي نعرفه نحن عن صحارينا والفيافي المفتوحة للمغامرين من خلق الله، والمغلقة دوننا، عن البدو من أمتنا. هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسط أو قيانوس الرمال بكومة من الحجارة، كمن يرسم مسار هذه السفينة على المواج بفلينة عائمة.. هؤلاء المغامرون، هل يبحوث عن النفط؟ ربّما، عن المعادن؟ ربّما، يمسحون ما أهمله حتى الله من أرض؛ ليرسموا له خطوط طول وعرض شرقاً وغرباً على خريطة؟!.. خمس سنوات يقضيها رحالة بين الأعراب يتعلم لهجة من لغة لن يقرأها ولن يكتبها، ويعود إلى لندن أو

(١، ٢، ٣، ٤) جبرا، السفنية: ٨٠.

باريس عودة قائد مظفر من معارك نائية... إنه يكتشف الإنسان في جوهره، وقد اغتنى بالله ونفسه عن كلّ شيء... وفي النهاية يكتب الرحالة كتاب وينشره، ونقرأه بلغته الأجنبيّة؛ لنعرف شيئاً جديداً عن أنفسنا؛ لنعلم أين بعضنا منا.»[1].

هذه هي الصحراء، أو على الأصح العرب والصحراء في ذلك الجوّ المأزوم الذي تعيشه شخصيّة وديع عسّاف، الذي يرى الأشياء، بعينها ووحيها. هذه الصحراء الواسعة الممتدّة، اللاهبة المحرقة، مغلقة على أصحابها حتى البدو منهم، لا يدركونها ولا يعرفونها.. حتى يأتي ذلك الآخر؛ النقيض كالإنجليزي أو الفرنسي -رمز الحضارة والتحضر والعلميّة الغربيّة- الذي لم يُخْلق في الصحراء، ولم تخلق له أصلاً؛ ليتغلّب على وعورتها وشظفها وصعوبة أهلها ولغتها؛ ليكتشف أسرارها وخفاياها عائداً بهذه الكنوز إلى بلاده كالفاتحين العظام، فيقدّمها لنا من خلال كتاب ينشره بلغته. وهي الغائبة عن سكانها والضائعون فيها. هكذا يقدِّم لنا جبرا الصحراء كوجهة نظر انتقاديّة فاضحة كاشفة لكينونة الإنسان العربي إننا لا نستطيع أنْ نشكِّل وَعْياً بالآخرين لهامشيتنا وانعدام القدرة على امتلاك إراداتنا، وعلينا أنْ نشكِّل وَعْياً لأنُفُسنا حتى نتمكن من تحديد موقفنا اتجاه الآخر.

ونرى الصحراء في رواية «البحث عن وليد مسعود» ممتدّة واسعة «توحي بالضياع والتشتت»[2]، «وطويلة لا تنتهي»[3]، مكاناً يختفي ويضيع فيها وليد مسعود، تاركاً سيارته «على قارعة الطريق الصحراويّ الذاهب إلى سوريا، على بعد خمسين كيلو متراً غربيّ الرطبة»[4].

هذه الصحراء الواسطعة المجهولة الملامح، العنيفة في بردها ومطرها مثلما هي شديدة في حرّها وجفافها، يستخدمها وليد مسعود أيضاً لمحاسبة ومعاقبة خصمة أو صديقه كاظم إسماعيل:

«وانعطفتْ السيارة في إتجاه بعقوبة وكشف نورها النفّاذ طريقاً طويلاً أسود، فيه فجوات من الضوء المنعكس عن بلل الأرض، لم يكن على الجانبين إلا الظلام الكثيف، لا أضواء ولا بيوت: فحمَتان ممتدتان إلى ما لا نهاية، والمطر يضرب ظهر السيارة، متلازماً متسارعاً كمناقير الآلاف من الطيور الكاسرة.»[5].

هذه الصورة المفزعة المخيفة للصحراء: سعة وظلمة وحدّة تصلح لأن تكون بيئة وميداناً

---

(١) جبرا ، السفينة: ٨٠-٨٢.

(٢) اسماء عبدالقادر شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا: ٥٣.

(٣) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٣١.

(٤) م.ن: ١٦.

(٥) م.ن: ٦٢.

للعقوبة:

«اختطفَ وليد صديقه كاظم فعلاً إلى الطريق المؤدية إلى بعقوبة في تلك الليلة الشتائيّة، وكانت أيامئذ طريقاً محفّرة رديئة التبليط، لن يجد فيها كاظم شجرة واحدة يتقي بها المطر المنهمر.»[1].

نستدل من هذه الإشارات والاستخدامات للصحراء على جملة من النتائج والأفكار: كالضياع والعنف واللاجدوى، وتتجاوز الصحراء دور التضييع الفردي إلى مستوى الضياع الإقليمي العام لدول المنطقة من خلال ضياع الفلسطيني وليد مسعود؛ نموذج الفلسطيني المطلق، في الصحراء العربية عند التقاء الحدود العراقية السورية الأردنية، هذا المثلث الصحراوي المضيّع للحقّ والحقيقة الفلسطينيّة، قضية العرب الأولى[2].

هذا الفراغ والضياع الصحراوي، يجسّد الفراغ والضياع السياسي الذي تعيشه المنطقة العربيّة على اطلاقها[3].

وهكذا مثلت الصحراء في روايات جبرا، هنا أو هناك، الغموض والمجهول، العقوبة والضياع. وهي صورة مخالفة لصورة البحر وإن اتفقا في الاتساع والأفق.

٣- وظائف وصف المكان:

يجب الانتباه إلى أنّ المكان معنىً وليس إطاراً عامّاً للأحداث وحسب، بل لقد أصبح عند كثير من الكتّاب هاجساً يعوّلون عليه، ويستثمرونه ويوظّفونه بأشكال يمكن تصنيفها على النحو التالي:

أ- الوظيفة البنائية:

وهي وظيفة تحمل دوراً استراتيجياً وعضوياً في تماسك العمل الفني وتمتين البنى العلائقيّة

---

(١) جبرا، **البحث عن وليد مسعود**: ٦٤.

(٢) انظر، صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء**: ٥١-٥٢.

(٣) م.ن: ٥٢.

«ودخلتُ الغرفة، وإذا هي تتفرّع إلى غرف تتصل الواحدة بالأخرى، ويتفرّع كلٌ منها بدوره إلى المزيد من الغرف. وسمعتُ صوتاً يقول لها: «إذا كنتِ أنتِ أنتِ يا أميرة، فارجعي الآن قبل أن تندمي! وإلاّ فلن تخرجي مثلما دخلتِ!» فقالت: «يا إلهي، كيف عرف أنني أميرة؟ لا بدّ أنّ هذا صوت الشيطان!» ورفضت أن تعمل بما سمعت من نصيحة...»[١].

هذه الصورة المكانيّة تخلق لنا مسبقاً جواً مصغراً لأجواء الرواية أو توحي لنا بمآلها أو خلاصتها، تشكّل درسَها وعبرتها. هذه البنية مُلخّص واختصار للنص الروائي بكلّ أبعاده وأجزائه، وخفاياه وظروفه.

هذه البنية ظلت تتكرّر على امتداد الرواية بشكل جلي وواضح أو بهيكليّة مؤوّلة ورامزة، يقول بطل الرواية /أو تائه الرواية، المتشظي والمتعدّد:

«دخلنا إلى دهليز مظلم، أدّى بنا إلى دهليز آخر...»[٢]، هذه هي إيقاعية حركة الرواية وآلية بنائها، ففي موطن آخر، يصف ألاعيب المكان وسيادته:

«في هذا الظلام الدامس الصاخب، أحسست بيد مرافقتي تندس في يدي، وتسحبني من مقعدي بشقة، وتقتادني جانبياً كأنها ترى طريقها واضحاً من خلال السواد الحالك.. وقد انتهينا إلى دهليز خافت الضوء...»[٣].

شكلت هذه البنية المكانيّة إيقاعاً بنائياً على امتداد الرواية ظلت هي الحركة والمحرك، الثابت والمتحوّل، المأزق والمخرج، الفخ والفرج....

والملاحظ أنّ للبنية المكانية حركة وتأثيراً متميّزين في روايتي «السفينة» و «الغرف الأخرى»؛ فالمكان يتولد ويتجدد من خلال توالد الغرف وتعددها في رواية «الغرف الأخرى»[٤]. والمكان كذلك يتجدد ويتعدّد من خلال حركة السفينة عبر المواقع والموانئ المتعددة.

والمكان في رواية «الغرف الأخرى» أخذ منحنى بنائياً خاصاً، حيث غدا قوّة نصيّة فاعله، عملت على تماسك النّصّ وتوهجه، بل واحتكر بطولة النّص بلا منازع، ونتيجة لذلك توارت

---

(١) جبرا : الغرف الأخرى: ٦.

(٢) م.ن: ٢٥.

(٣) م.ن: ٣١-٣٢.

(٤) انظر: ماجد السامرائي "الغرف الأخرى أو الإنسان محاصراً"، مرجع سابق: ١٠٧-١٠٨، راجع كذلك: محمد أحمد قضاة، "قراءة في رواية الغرف الأخرى"، مرجع سابق: ١٣٩.

الشخصيّة الروائيّة عن تمركزها في سياق الخطاب الروائي، لتغدو قوّة هامشيّة -ملعوباً بها- من قوى النص، بل وأضحت هامشيّة ضائعة مشتتة منشطرة[1]، مهمشة الوعي بالذات والعالم الموضوعي[2].

واستحال العالم/المكان في «الغرف الأخرى» إلى متاهة اطْبَقَتْ على الكائن وحاصرته من كافة الجهات، وغدت كلّ الممرات مغلقة مقفلة أمامه؛ يخرج من نفق ليدخل في آخر في عالم من الدهاليز المتوالدة المتواترة[3]، ليصبح الإنسان شيئاً لا قيمة له بذاته، وإنّما قيمته بما يمثله ويحمله كأيّ شيء[4]، «فالمكان وإن بدا محدوداً متشابهاً محيّراً مربكاً، فإنه من الأدوات الرئيسة في خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق، وتصوير أنساق الإنسان وقيمة وأشواقه وأطماعه»[5] بسلطة وتسلط ذلك المكان الحاد النزق أو بتعبير إبراهيم السعافين: «المكان الأبويّ البطريركي»[6].

ب- الوظيفة الإيهاميّة:

وهذه الوظيفة تقوم على محاكاة العالم الخارجي، وذلك للإيهام بواقعيّة ما يحدث، وهذا الدور يتشبك مع الوظيفة البنائية ويتقاطع معها، وتتسم المقاطع الوصفيّة بقوّة الروابط الإحاليّة بين اللغة المستخدمة والعالم المعيش بهدف تجسير الهوّة، وتوثيق الصلة بين المتلقي والنّص[7].

ومثل هذا نجده في رواية «البحث عن وليد مسعود» في الفصل السادس تحت عنوان: «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية»[8]، ولهذا الفصل عامّة وظيفة بنائيّة إيهاميّة؛ بنائية في كشف حلقات النّصّ المفقودة وإيضاح ملامح ما زالت مخفيّة في تشكيل

---

(١) انظر في سياق آخر: خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**: ٤٢٨.

(٢) إبراهيم السعافين، **الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي**، دار الشروق، (د.ط)، (د.ث): ١٤١.

(٣) خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**: ٣٦٩-٣٧٠.

(٤) م.ن: ٣٧٢.

(٥) إبراهيم السعافين، **الأقنعة والمرايا**: ١٤٢.

(٦) م.ن: ١٤٣.

(٧) خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**: ١٢٩-١٣٠.

(٨) وهذا يقود القارئ إلى تساؤل جامع، هل هذه المذكّرات والسيرة هي مذكرات وسيرة جبرا «الشخصيّة الحقيقيّة خارج العمل»؟ أم هي في واقع الأمر مذكرات وسيرة الشخصيّة التخيليّة/الروائية الأولى «شخصيّة وليد مسعود في داخل العمل» فتأتي الإجابة العاقلة لذلك السؤال الجامع، من داخل العمل نفسه، مفاده أنّ النّصّ الروائي الشعري ماكرٌ ومُضلّل، يشتبك بالواقعي والخارجي ويخرج عنهما؛ ليحقق لعبته الفنيّة في استدراج القارئ لعتبة اللعبة ومفاجأته بحالة من الوهم والحقيقة بإيقاع لعبة ال «سي -سو» مشكلة مراوغة ومراوحة هي من قواعد اللعبة الشعريّة الناضجة-الثرية بالإيهام والتأويل وتعدّد القراءة

الحدث ورؤاه. وإيهاميّة في اشتباك الواقعي بالروائي، والفني بالتاريخي.

وفي إطار وصف المكان الحاذق، الفاعل في الأشياء حوله، ووصف الشخصية الكارزميّة[1]، والرغبة في تغيير هذا العالم للتخلص من الظلم والفقر والمرض والجهل والحرمان.. لا على طريقة السياسيّن وأصحاب النظريات وتخطيط الانقلابات البيضاء، بل كما يغيره المتمردّون الثائرون بطريقة قصريّة دمويّة[2]؛ لأنّ التغيير المطلوب يتعدّى «تغيير النظم وصراع الطبقات»[3]، ولكن يا ترى ما حدود هذا التغيير وطاقته ووسائله؟، تقول الشخصية.

«كانت خواطر تجتاحني لأعيش طريقة تُحقّق ما أحدس به بغير ما وضوح: طريقة مَنْ يرفض الشرائع والأعراف، التي يجد أنها لا تنسجم مع حبه المطلق وحريته المطلقة. الحياة نفسها هي الوسيلة، هي الرؤيا، هي الطريقة»[4].

ولكن كيف؟ هل تأتي بطريقة الأنبياء؛ بالهروب إلى البراري والغابات والكهوف البعيدة «لكيما يحققوا تمرّدهم على هواهم، وهناك ماذا يفعلون، يخترعون الأحلام، ويخترعون الكلمات؟ وما نفع الأحلام والكلمات، وهم منقطعون عن النّاس؟ وحتى ولو جَلْجَلَتْ الكلمات كما تجلجل أجراس الكنائس.»[5].

ما العمل إذن؟

«لم يكن لديّ ما يهديني نحو غايتي، إلاّ الحدس، الحلم، التوق الذي لا أستطيع أن أمنطقه، وكلما تطلعت بعيداً إلى التلال والوديان، والجبال البنفسجيّة التي تتماوج وراءها، أحسست بأنّها حيّة بالبراكين الكامنة فيها، وإنّ بوسعها أن تنفجر بين حين وآخر بحمم لعلّها تغيّر كل شيء...»[6].

فيتذكّر زلزال ١٩٢٧، وهو زلزال حقيقي عاشته فلسطين سنة ١٩٢٧، وعايشه الروائي المتصادي مع الشخصيّة الروائية، وهو ابن ست سنوات، فيصفه وصفاً يشتبك فيه الموضوعي

(١) الكارزمية: الجذابة الفاعلة.
(٢) انظر: جبرا، **البحث عن وليد مسعود**: ١٧٧.
(٣) م.ن: ١٧٨.
(٤) م.ن: ١٧٨.
(٥) م.ن: ١٧٨.
(٦) م.ن: ١٧٨.

بالذاتي/الواقعي بالإيهامي[1]:

«شهدتُ الزلزال وأنا طفل في السادسة: لقد خضّ الأرض كما لو خضتنا ريح رهيبة... ورأيت الحجارة تتساقط كتلاً من أعلى المبنى العتيق المقابل... اتجهت أبصارنا.. نحو كنيسة المهد نستنجد الله لانقاذنا.»[2].

ويسترسل الوصف ويُنَاوِش الأشياء حوله من خلال بناء علاقة قويّة مع المرجع المكاني من خلال شعريّة التفاصيل القائمة على افتنان اللغة بأشياء المكان والتوغّل عميقاً في تفاصيله؛ لأنّه كلّما دقت التفاصيل وتجزأت ازداد توهم القارئ بواقيعة النّص[3]، لذا يقدِّم الوصف تراكمات معلوماتية للقارئ تشكل عتبة استرشاد لقراءة النّص واستبيان تأويلاته[4].

مما سبق نستقرىء أن دخول النّصّ في تفاصيل أشياء المكان وحيثيّات الزلزال؛ يسوق لنا عقيدة التغيير المطلوبة أو بمسار آخر، يقدِّم لنا حجم التغيير المهول القادم من خلال تناص خارجي مع حدث مخيف ألمّ بفلسطين سنة ١٩٢٧، هذا الزلزال العظيم هو نبوّة التغيير المطلوب/ أو القادم، الذي لا يقدر عليه الأنبياء والمصلحون، ولا يقوم به الثوار والمنظرون..، إنه تغيير جارف وكاسح هو بالضبط ما حدث لفلسطين وسكانها، مدنها وقراها من خلال جملة من الزلازل والبراكين، كان أعنفها نكبة ١٩٤٨ ونكسة ١٩٦٧، على الصعيد السياسي والاجتماعي والديمغرافي والعقائدي.. إنّه أقوى من تغيير الثورات والانقلابات وحتى الدعوات العقائدية الكاسحة.

هذا النص الذي يرواوغ في لعبة الإيهام بالحقيقة، في إخفائها مرّة والبوح بها أخرى، باظهارها وسترها، إنّما هو لعبة من ألاعيب العمل الفني وتأجيج شعريته، في إغراء القارىء في الإمساك ببعض خطوط التأويل والتمنّع عليه من خلال عصيان ظاهري، ورغبة خفيّة كامنة في مزالق النّصّ وغموضه. هذه اللعبة الشعريّة الغانمة، القائمة على المكر والحيل في الإظهار والإخفاء هي تجلٍّ من تجليات الشعريّة الأدبيّة.

---

(١) يذكر أحداث هذا الزلزال في سيرته الذاتية، الموسومة بـ «البئر الأولى»، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط٢: "وصفت بعض آثارها في الفصل السادس من روايتي «البحث عن وليد مسعود»، ممّا يغنيني هنا عن إعادة الكلام فيها"، انظر هامش الصفحة ١١٧، المرجع نفسه.

(٢) جبرا، **البحث عن وليد مسعود**: ١٧٩.

(٣) سيزا قاسم، **بناء الرواية**، مرجع سابق: ١٦٦.

(٤) خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**: ١٣٢.

هذا الوصف الإيهامي للمكان من خلال محاكاة العالم الخارجي والتدّرج به إلى عالم فني نقيض أو مغاير، هو جزء من حلبة اللعبة الفنية المتميزة المكتنزة بالشعريّة اللبّانيّة الخفيّة، المُخَصّبَة بالوهج الشعري المهيّج لتعميق القراءة وتعددها.

ويستمرّ في تقديم صور للمكان الواقعي الخارجي، تعكس صوراً للطفح الشعري للمكان الفني الداخلي:

«رحتُ أركض إلى البيت، فوجدتُ أمي مع عدد من نساء الحيّ في حوش الجيران... وقد نهض بين الجميع الشيخ سالم... والجميع يتحاورون بأصوات عالية حول الزلزال، والشيخ سالم يقول: «يا جماعة، أقول لكم إنّها نهاية الدنيا صدّقوني، وأنا انصحكم الأ تدخلوا البيوت. هذه إشارة من السماء وبداية لما حكم الله. ستأتينا زلازل أخرى.. لتمهيد الطريق للملائكة الذين سيهبطون علينا من السماء وفي أيديهم سيوف من نار.. ليحوّلوا الأرض إلى سماء. هذه الليلة ستبدأ المعجزات...»[1].

فتردّ عليه أم سميح قائلةً: «من أين هذا الكلام المخيف يا شيخ سالم؟ شو بدها الملائكة فينا؟»[2].

وتتصارع في ظل الفزع الداهم، والقناعات الدينيّة والأوهام الاجتماعيّة والمواريث الفكريّة والأساطير الخرافيّة لتكشف كلّها بل تشف عن عقيدة السارد العلميّة/العلمانيّة والناقضة الرافضة لعقائد الأوهام والتأمل الميتافيزيقي.

ويقدّم لنا الرواي في سياق هذا الطرح صورة سردية للمكان تكشف براعة الوصف الشعري التفصيلي النابض بالحياة، الطافح بالخيال، وكأنّه ينقل لنا بعين الكاميرا مشهداً مكانيا حافلاً بأشيائه النابضة الناطقة. «إن دقة الوصف وأسلوبه من حيث تحديد أبعاد المكان ورائحته وتضاريسه وأشياؤه هي التي تمكّن الكاتب من نقل القارئ من مكانه»[3] الحسيّ المعاش إلى المكان الخيالي بكل جزئياته، ووسيلته براعة الوصف وامكانات اللغة التي تشكل أسلوب الكاتب وسحره الخاص:

«فيرفع الشيخ سالم عصاه، وطرفها المعقوف في يده، ويشير بها إلى مواقع وهميّة في الفضاء وهو يقول:

---

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ١٧٩.

(٢) م.ن: ١٧٩.

(٣) محمد الشوابكة، "دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف": ٣٦.

«هذه العلامات أراها -هناك وهناك! البارحة رأيت حلماً ما رأيت مثله في حياتي، فأفقت وقلت: عونك يا رب! رأيت أهل البلدة كلّهم مجتمعين في ساحة المهد، الفقراء والأغنياء معاً، ومن منّا ليس فقيراً، يا رب؟ رأيتهم مجتمعين يرقصون حلقات، حلقات، وينزل عيهم نور هادئ من السماء وتشتعل من حولهم النيران... ما معنى هذا الحلم أحلمه على وجه الصبح، وبعد ساعات يدكّ الزلزال البلدة كلها؟ ها، ما معناه، يا امرأة؟»[١].

ويعدُّ هذا التعمّق في التفاصيل الصغيرة والتوغّل في الجزئيات الكثيرة في أشياء الواقع وملامح المكان الخارجي حتى يوهم بأنّه يقصّ حدثاً حقيقياً وينقل مكاناً خارجيّاً؛ ليفلت هذا الوهم من بين يدي القارئ بعد أن أَسْتُدْرِجَ إليه بكلّ جوارحه ليزجّه في المراد الفنّي/ في لعبة العمل القائمة على المكر والحيل الشعريّة في أنّ الزلزال لم يكن ذلك الذي حصل حقيقة وحسب وإنّما هو الزلزال الفني الرامز إلى القادم المنتظر بدليل القرائن المصاحبة لذلك مثل:

«وما حسبته حبّا جانحاً في الطبيعة تحوّل إلى غضب منها غير مفهوم، غير أنني بقيت على تصوراتي المبهمة واحساسي بأن في جبالنا قوى تستطيع تغيير العالم»[٢].

ويضيف:

«رأيتُ بلدتي إذْ أخذت تتململ، تتثاءب وتمتطي وتستيقظ ضمن حقائقها البسيطة؛ رغم كونها محصّلة قوى تاريخية ودينيّة واجتماعية قديمة»[٣].

هذه اللعبة بين المكاشفة والمخادعة تحقق متعة ليست كافية وتقدّم دلالة ليست كاملة؛ إنّها ايهام بالحقيقة واستشعار بالمغزى. فمن خلال وحي تعبير «..أرض الميلاد»[٤] في ذلك السياق المحّمل بالشيفرات يعود الصدى بـ: «أرض الفتح/أرض الإسراء»، «أرض الميعاد»؛ لأن النّص يقول ويخفي، ويصرّح ويومي، وفق لعبة المكاشفة والإخفاء، التمنّع والإغواء.

ج- الوظيفة الزخرفيّة التزويقيّة:

وتوجود كمحطات طارئة عرضيّة خفيفة على السرد، وهي أشبه بمحطات استراحة يستعيد

---

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ١٨٠.
(٢) م.ن: ١٨٠.
(٣) م.ن: ١٨٠-١٨١.
(٤) م.ن: ١٨١.

فيها السرد أنفاسه[1]، وهي تكثر في الأعمال السرديّة التقليديّة وتندر في الأعمال الحداثيّة، ومن أهدافها وفوائدها ملء الثغرات النصيّة، وإعطاء المتلقي راحة واسترخاء من سيل الأحداث وصخب المواقف، في محاولة، لتفريغ الكدّ الذهني للقارئ لا تخلو من وظيفة تزينيّة يؤديها الوصف على مسار النّص.

ومن ذلك بعض الصور المكانيّة التي كانت سراب عفّان / رنده الجوزي تقفها وسط سيل السرد الجارف في عالم هواجس وأحلام تلك الذات المشطورة الموزّعة، تمثّل استراحة للسرد وللقارئ على السواء بعضها يقف عند حدّ الزخرفة والتزويق والكثير منها يأخذ جانباً تفسيريّاً تأويليّاً متناسباً مع سياق السرد. فمن المشاهد الزخرفيّة التزويقيّة وصفها للمكان الخرافي -الزخرفيّ التالي:

«وتراءى لي مشهد فسيح من مشاهد ذكرياتي الجبليّة: منحدرات خضراء كالشرفات تتوالى نزولاً حتى تغيب في أعماق ضبابيّة، والأشجار تبدو في السكون الغارق في الشمس كأنّها وجدت هناك خطأً من الطبيعة. الوحشة طاغية، حتى العصافير هجرت الحقول المهملة، والصخور كحيونات خرافيّة جمدتْ مكانها كما يموت باغتها في عزّ الظهيرة. ورنده هناك وحدها هي هناك، ولا تعرف لماذا هي هناك. كيف وصلت إلى المكان ومن أين جاءت إليه؟»[2].

ولا شكّ أنّ جماليّات الوصف المكاني تُجسّر الهوّة بين النّصّ والمتلقي، وتُسْعِفُ الأخير في تمثّله للمكان واقترابه منه بوصفه جزءاً من ذاته.

د- الوظيفة التفسيريّة التأويليّة:

وهذه الوظيفة تُسْهم في عمليّات التشكيل والتكوين الروائي، فتتجاوز دور الوصف الطارئ؛ ليغدو الوصف سبباً ونتيجة في الآن نفسه[3]، ومن ذلك ما ورد على لسان وديع عسّاف في رواية «السفينة»، أثناء محاورته لصديقه فايز في طفولتهما في وصفه التفسيريّ والتأويلي للمكان:

«... لقد جعلنا من «الصخر» سرّاً نتقاسمه فيما بيننا، قلنا أن الصخر يرمز إلى القدس،

---

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ١٧٥.

(٢) جبرا، يوميّات سراب عفّان: ٩.

(٣) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة: ١٣٢.

شكلها شكل الصخر، تضاريسها تضاريس الصخر، والصخر على حافّة كلّ طريق في المدينة.. فلسطين صخرة تبني عليها الحضارات، لأنّها صلدة، عميقة الجذور، تتصل بمركز الأرض. والذين يصمدون كالصخر يبنون القدس، يبنون فلسطين كلّها. المسيح مَنْ اختار من النّاس ليكون خليفة له؟ سمعان الصخر. العرب ما الذي ابتنوه ليكون من أجمل ما ابتنى الإنسان من عمارة؟ قبة الصخرة..»[1].

هذا الوصف للمكان هو وصف تشفيري أولاً وأخيراً يؤازر المغزى العام للرواية ويؤكّد عليه، نلمح الرسالة بكلّ سطوعها، والعبرة بكلّ وضوحها. والوظيفة التفسيريّة لا تحتاج إلى إطالة وتوسّع؛ لأنّها ضُمِّنت في الوظائف الأخرى وعناصر التحليل التي أشرنا إليها سابقاً ومساحتها في النصوص الروائية كبيرة.

٤- ملامح من شعريّة الزمان في روايات جبرا:

لا بدّ من التأكيد بداية على أنّ إشكالية البناء الزمني في الخطاب الرّوائي تتطلّب بحثاً مُعمّقاً مستقلاً؛ لأنّ هذه الإشكالية متشعّبة الجوانب، متعدّدة المناهج من حيث تناولها:

فهذه المسألة تشمل دراسة شبكة العلاقات بين المُبْدِع والخطاب والمتلقّي، فثمّة زمن الكتابة/العلاقة بين الكاتب وزمنه وزمن الأحداث في النّص، وثمّة جدل دائم بين المتلقي وزمن القراءة، وزمن الكاتب وزمن الأحداث في النّصّ.

وهناك علاقة يستحيل إغفالها في دراسة الزمن، والمقصود به: الزمن الداخلي؛ أي الزمن الذي لا يخرج عن بداية النّصّ ونهايته: زمن الشخصيّات والأحداث، ويتضمن هذا المَبْحَث «المفارقات الزمنية» أيّ ترتيب الأحداث والنظام الزمني بما في ذلك من استرجاع واستباق، كما يتضمّن دراسة العلاقة بَيْنَ زمن الحكي /المتن وزمن الخطاب أو المسافة النصيّة، فضلاً عن المقارنة بين كم الأحداث في الرواية وكمّها في زمانها المنطقي الذي حدثت فيه...

وزيادة على ذلك فإنّ الزمن له علاقة بالرواي والضمير المستخدم في النّصّ، فهل يروي السّارد بضمير الغائب أم بضمير المتكلّم؟ وَهُنَا نواجه في الغالب بصيغة «الفعْل» على المستوى النحويّ: هل يهيمن «الماضي» على مَجْرَى السَّرْد أم يفسح مساحة «للمضارع»؟.

---

(١) جبرا، السفينة: ٥٦-٥٧.

وينطلق بناء الزَّمن إلى دراسة الصيغة السَّرْدية» : هل نحن إزاء إخبار Telling أم عَرْض showing ؛ هل هناك مسافة بين الراوي وما يرويه أم تنعدم المسافة أو تضيق؟ هل يُمَسْرِح الراوي أم يُهَيْمنُ... وغير ذلك من المفردات التي لا يستطيع هذا البحث أنْ ينهض بها، بيد أنني رأيت إكمالاً للصورة ونظراً لارتباط الزمان بالمكان، أنْ أسجّل ملاحظات مختصرة موجزة لبناء الزمان:

هناك علاقة جدليّة بين الزمن والمكان الفني و «الرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء»[1]، ويطلق ميخائيل باختين على العلاقة المتبادلة الجوهريّة بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً اسم (Chronotope: كرونوتوب) بما يعني حرفيّاً «الزمكان»، بوصف الزمان البعد الرابع للمكان[2]. وهما معاً مرتبطان بالحدث ومَنْ يحدثه؛ لأنّ المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي الزمن مكثّفاً[3] وفي فضاءاته الممتدّة ينشرح الزمن ويتمدّد. وإذا ارتبط المكان بالإدراك الحسّي للأشياء كالموجودات والفراغ والحيّز، من خلال وصفها والتعبير عنها، فإنّ الزمن يرتبط بالإدراك النفسي للأفعال والأحداث من خلال السرد[4].

وتتأتّى شعريّة بناء الزمن الروائي من خلال آلية تقديم الأحداث وترتيبها إظهاراً أو إخفاءً، تقديماً أو تأخيراً لهدف فنّي وبقدر ربط هذا العِقد (الزمن) بشكل مدروس ومُؤسس تتأجج شعريّة النص ويتميّز.

ولكون الزمن حالاً في عناصر النّصّ ولا نستطيع أن نستخرجه منفصلاً مثل الشخصية أو المكان أو الأشياء الحسيّة، فلا يمكن دراسته دراسة تجزيئيّة، من هنا تأتي أهميّة الزمن عنصراً بنائيّاً، كونه حقيقة مجرّدة سائله لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها وفاعليتها في العناصر الأدبيّة الأخرى[5].

وإذا شغل الزمن الروائي في روايتي جبرا: «صراخ في ليل طويل» و «الغرف الأخرى» ليلة واحدة فقط، امتدّ من أوّل الليل إلى انبثاق الفجر، فإنّ في هذه الوحدة تنوّع جِدّ شديد، فإذا

---

(١) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ، الهيئة المصريّة للكتاب، ١٩٨٤: ٧٤.

(٢) ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، دراسة نقديّة عالميّة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربيّة السوريّة، دمشق، ١٩٩٠م: ٥-٧.

(٣) جاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق: ٥-٦.

(٤) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ٧٦.

(٥) م.ن: ٥-٦.

تكسّرَ خط الزمن في رواية «صراخ في ليل طويل» ليشهد استرجاعات موغلة في الماضي لتعود ببطل الرواية أمين سمّاع لأيّام صباه وطفولته، وعمله وزواجه ثمّ انفصاله ونبشه في وثائق آل ياسر القذرة (بالمعنيين المجازي والحقيقي)، كشفتها لنا الرواية من خلال الاستذكارات والاستدعاءات والتداخل، فإنّ رواية «الغرف الأخرى» شهدت خطاً زمنياً متصاعداً من أول الليل لآخره، بفعل إيقاع الزمن المتحول من سيولته المعهودة إلى انجماد في شكل مكان متغيّر متوالد تضيع فيه الشخصيّة وتتحرك من خلاله، وكأنّه هو الذي يضبط حركة التغيير والتصاعد للأحداث وفق إ«ونعني بالتناص الأدبيّ: تداخل نصوص أدبيّة مختارة، قديمة وحديثة شعراً أو نثراً مع نصّيشكل ملمحاً أسلوبيّاً خاصاً قائماً على ديناميكيّة المكان في بناء السّرد وتوجيه للأحداث من مأزق إلى مأزق، ومن مكان إلى آخر عبر الغرف المتوالدة المتعددة، حيث تغدو حركة المكان هي الفاعلة على حساب حركات الساعة (الزمن) فلا نجد استذكارات تتحدّث عنها الشخصيات ولا نلمح تطلعات واستباقات ترنو إليها، فاللحظة الراهنة هي القابضة وهي المسيطرة، وعجلة المكان تحتكر الحدث والشخصيّة وعناصر السرد الأخرى[1].

وفي ظلّ ضبابيّة شاملة تكتسب فيها الأحداث استقلاليّة[2] والمكان خطيّة تصاعديّة، تشبه إلى حدٍّ كبير تصاعديّة الزمن في «ألف ليلة وليلة» التي أخذت الليالي المتتالية دور تصعيد الأحداث وتجديد المواقف. أخذت الغرف المتوالدة في رواية جبرا دور تصعيد الأحداث وتوليد المواقف المتعاقبة[3].

وفي رواية «يوميّات سراب عفّان» يأخذ الزمن طابعاً حُلميّاً هارباً/جانحاً عن اللحظة المعاشة إلى تسام مطلق من خلال القلب التاريخي للزمن، والتقلّب بالأحداث بالاستناد إلى التفكير الأسطوري الفنّي في حصر الماضي بمقولات تتمثّل بالانسجام والكمال والمثل الأعلى، ثمّ التصورات المتأخرة عن الحقوق الفطريّة للتطلّع المشرق لتلك السعادة المطلوبة/الجنّة المرغوبة[4] من خلال حركة وأحداث اليوميّات؛ لتصوير ما هو غاية وَوُجُوب لاما هو قائم وواقع.

---

(١) انظر بهذا الشأن: "الفضاء - الزمن، اقتراب سوسيولوجي"، كانديروبيرت جاييجو، ترجمة: محمد أبو العطا، مجلة **فصول**، مج١٢، ع٢، صيف١٩٩٣: ٦٧-٦٨.

(٢) لم نعرف لماذا زُجَّ بالشخصيات في هذا الموقع، ولِمَ تجري هذه الاعتقالات والمحاكمات والاستجوابات، فالحدث يحدث بدون مقدّمات وأسباب، هكذا يتشكل وهكذا يحدث. وعلى القارئ أن يمسك خيوط التأويل وشيفرات النّصّ كلّ حسب حذاقته من خلال سلطة النّصّ.

(٣) انظر: ماجد السامرائي، "«الغرف الأخرى» أو الإنسان محاصراً"، مجلة **أفكار**، ع (١٠١، ١٠٢) حزيران/١٩٩١: ١٠٥-١٠٦.

(٤) ميخائيل باختين، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**: ٨٩-٩٠.

وفي الثنائيّة (الزمكانية) يطالعنا نائل عمران «الرجل الذي راح يسافر في أقاليم الليل حتى الأبد»[1]، «كانت الشمس قد غابت في الأفق بحقدٍ متعمّد، وتركتني في الظلام. ولم تكن ثمّة دقيقة واحدة من أصيل، كأنّ قوّة ما أطفأت النور في غرفة دخلتُها للتوّ، بعد أن رتّبت الأمر بحيث لا يكون للغرفة أيّة نافذة، وخيّل إليّ أن قفلاً بعد قفل راح يطقّ وهو ينغلق داخل دماغي»[2].

إنّ هذا اللعب الذاتي بالزمان، هذا الاخلال بالنسب والمنظورات الزمانية الأوليّة يتناسب مع تلاعب مماثل بالمكان؛ بالعلاقات والمنظورات المكانيّة الأوليّة أيضاً[3]، تعكس التشويه الانفعالي الذاتي والرمزي القائم على امتداد حركة الرواية.

إنّ حركة اليوميّات تسهم في حلّ التناقضات التي تعيشها شخصيات الرواية بالابتعاد والانفلات من معادلتي «سابقاً» و «لاحقاً» التي تفرضها الروابط الزمانيّة، محاولة لكشف واكتشاف العالم في مقطع التزامن الخالص أو الزمان السائب السائل. وهنا يبرز الزمن ملمحاً أسلوبياً تمتاز به الرواية في حركتها الإيقاعيّة اليوميّة مشكّلاً سمة مورفولوجيّة، لغة أخرى/وظيفة من الوظائف اللسانيّة[4].

وفي ظلّ فوضى الانفعال التي تعيشها «سراب» على إيقاع استجابة الآلة الكاتبة لهواجسها وطموحاتها عبر خطيّة الزمن/اليوميّات، وبهذه الآلية تتولى الفقرات والقفزات على شكل فوضى ظاهريّة ولكن على إيقاع مبنيّ على إضافة جديدة دائماً، وبهذه الآلية يترع الحدث بالشاعرية والمفاجأة[5].

وفي رواية «السفينة» شغل الزمن الروائي أسبوعاً واحداً، يجري على ظهر سفينة متنقلة في عُرْض البحر وبين موانئ المتوسّط، ولكنّ الزمن الخارجي يتسع ويمتدّ لسنوات وعقود من خلال معادلة صنعها الروائي واتقن صنعتها قائمة على إيقاع حركة السفينة نحو المستقبل لتولّد مواقف وأحداث منبعثة من خفايا وإرث لها هناك في الماضي/في الأرض «هذا التناظر بين الابتعاد عن الواقع والتعمّق في الذاكرة هو الذي يُحقّق المعادل الموضوعي للرواية، المسافة التي تقطعها السفية

---

(1) هذا عنوان فرعي في الفصل الثاني الذي يرويه نائل عمران ويحمل عنوان الفصل اسمه، وهو العنوان الفرعي الوحيد في كل الرواية. جبرا، "**يوميّات سراب عفان**": ٨٣.

(2) جبرا، **يوميات سراب عفان**: ٨٣-٨٤.

(3) انظر في سياق آخر، ميخائيل باختين، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**: ١٠٠.

(4) كانديرو بيرت، " الفضاء -الزمن، اقتراب سوسيولوجي": ٦٩.

(5) م.ن: ٧٣.

في الارتحال تتجانس مع المسافة المقطوعة في الذكرة»[1].

وهذه السفينة أوجدت زماناً واحداً وأمكنة متعدّدة[2]، بفعل حركتها بين مدن المتوسط أو بفضل ما فعلته في تنشيط الذاكرة والاستذكار لمواطن بعيدة في العراق وفلسطين.. ورغم تعاصر الأحداث زمانياً إلاّ أنّها جُزّأت إلى أكثر من محور متوازٍ، «فالمكان والزمان عند جبرا في السفينة لهما دورهما الفني في معمار القصّة وفي بنائها وفي توازنها، كما أنّ لهما دورهما في مضمونها وفلسفتها وأبعادها»[3]، ممّا أورثتْ -هذه العلاقة بين المكان والزمان في سفينة جبرا- تعدّد وجهات النظر، وتكرار إيراد الحدث الواحد حسب زوايا الرؤية التي تحكم الحادثة الواحدة[4].

وفي رواية «البحث عن وليد مسعود» يمتدّ الزمن الروائي ليشمل أحداث نصف قرن في تقاطعاته وتداخلاته، في استباقاته واستذاكاراته في استرساله وثغراته، لا ليكون هذا الامتداد الزمني الواسع على حساب متانة العمل وتماسكه أو محدثاً تضخماً نصياً مثير للرّتابة والضّجر، وإنّما ليُقدِّم باحكام -من خلال آلية فنيّة فريدة أوجدها الشخص المفقود والشريط المتروك كنقطة زمانيّة ونصيّة- تدور حولها الأحداث؛ لتسطِّر ملحمةً جدّ دالة على «تغريبة بني فلسطين» عبر نصف قرن من التاريخ، ومخاض مضنٍ يعيشه العرب عبر هذه المدّة الزمنيّة السرمديّة.

يمكن القول: إنّ البناء المتداخل يكاد يهيمن على بناء السَّرْد في معظم روايات جبرا، والتداخل يَستَدعي ضرورة التكثيف، لأنّه يعتمد الاستباق والاسترجاع، ومن المعروف أن الذاكرة الإنسانية لا تستذكر كُلّ شيء أو بمعنى أدق لا تستذكر تفاصيل الحدث، ومن هنا يلجأ السَّرْد إلى التلخيص؛ حيث يكون الزمن طويلاً والمساحة النصيّة قليلة. وغنيّ عن البيان أنّ التلخيص والتكثيف يُعَدان من أبرز ملامح الشعريّة.

إنّ الزمن الروائي عند جبرا في رواياته، يمثّل ملمحاً أسلوبيّاً خاصاً، ويشكّل آلية تقنيّة فاعلة، تتفاعل وتفعّل العناصر التقنيّة الأخرى، وتقوم عليها وتمدّها بعناصر شعريّة وهّاجة، وبنكهة أدبية خصبة بالإيحاءات والتجليات، تحتاج إلى دراسة مفصلّة ومتعمقة لا تسمح حدود الدراسة بتحليلها والتعمّق في مناقشتها.

---

(١) مهند يونس، "مسافة الرواية ومسافة السفينة"، الأقلام، ع٧-٨/تموز آدب ١٩٩٢: ١٠.

(٢) انظر في سياق مختلف، عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي، (مقاربات نقديّة في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠: ١١٠-١١١.

(٣) أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائيّة، دار الأمل للنشر والتوزيع، اربد- الأردن، ط١، ١٩٨٦م: ٢٠.

(٤) عبدالعالي بوطيب، "إشكالية الزمن في النّصّ السّردي"، مجلة فصول، مج١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣: ١٤٢.

الفصل الخامس

شعريّة التناص وجماليات اللغة الروائية

شعريّة التناص وجماليات اللغة الروائية

أولاً: شعرية التناص

١- توطئة

حظي «التناص» بأهمية واسعة من الدراسين والمختصين في عالم الأدب والنقد على المستوى العالمي منذ ظهوره لأوّل مرّة بصورة جديدة وجديّة عند جماعة Tel-Quel الأدبيّة النقديّة، على يدّ الباحثة جوليا كرستيفا Julia Kristiva في عدّة أبحاث لها كَتُبَتْ بين عامي: ١٩٦٦ و ١٩٦٧، وصدرت في مجلتي «تيل- كويل: Tel-Quel» و «كرتيك Critigue» واضعة التصوّر المنهجيّ لمسألة التناص من خلال وعي الجنس الأدبي عبر طرح صيغة النّص المتعدِّد، والذي يتولّد، في الآن عينه، من نصوص عديدة سابقة عليه[١].

وموضوع التناص ومضمونه الإجرائي ليس جديداً مطلقاً، وإنما «له جذوره في الدراسات النقديّة شرقاً وغرباً بتسميات ومصطلحات أخرى»[٢]، والذي جدَّ وتجدَّدَ في مفهوم التناص المعاصر وآلياته في أنّه شبّ من جديد ليستوعبَ تلك المصطلحات المتعدِّدة، ويجمع التشعبات المختلفة ويتعمّق فيها ويتوسّع بها ويتجاوزها، والذي زاد من وهجه وترويجه وازدهاره، الاهتمام الكبير والواسع من قبل أشهر نقاد الحداثة، وربّما وصل حدّ التضخيم والتهويل[٣].

وينظر محمد عبدالمطّلب لِمصطلح (التناص) ودوره: على أنه امتداد وتخطي الدَّرْس الأدبيّ والنقدي للبنائيّة الأسلوبية. ويربط المصطلح بالمادة اللغويّة لـ (نصَصَ) التي يتوالد عنها دوال عدّة ترتبط بعمليّة (التوثيق) ونسبة الحديث إلى صاحبه؛ لتمتدَّ تلك المادة اللغويّة إلى عمليّة (التراكم)، الذي يجعل الشيء بعضه فوق بعض[٤].

ويفصِّل محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجية التناص)» هذا

---

(١) انظر: تزفيتان تودوروف وخرآون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة العامة، «آفاق عربيّة» بغداد، ط٢، ١٩٨٩م: ٩٩-١٠٠.

(٢) أحمد الزعبي، التناص -نظريّاً وتطبيقاً- مقدّمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة للتناص في رواية «رؤيا» لهاشم غرايبة، وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصرالله، مكتبة الكتاني، اربد، الأردن، ط١، ١٩٩٥م: ١٥.

(٣) م.ن: ١٥-١٦.

(٤) محمد عبدالمطّلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصريّة للنشر -لونجمان، ط١، ١٩٩٥م: ١٣٦-١٣٧.

المصطلح /الموضوع محاولاً رسم حدود فاصلة بين أمور متداخلة ومتقاطعة قدّ تدخل في لبّ التناص وتخرج عنه في الآن نفسه مثل: «المثاقفة» و «السرقات» و «دراسة المصادر» و «الأدب المقارن» و «التأثير والتأثر» و «النّصّ»[1]... ويسوق تعريفات مختلفة للتناص تبعاً للجانب الذي يتناوله ويُسَلّم بأنّ «التناص ظاهرة لغويّة معقّدة تستعصي على الضبط والتقنين»[2].

وينقل تودوروف عن نور ثوب فراي قوله: «والذريّة النقديّة على خطأ؛ لأنّنا عندما نقرأ نتاجاً فإننا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير: إنّنا ندخل في اتصال مع الذكرة الأبيّة، ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلّف، ذاكرة النتاج نفسه؛ فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها، تكون حاضرة في قراءتنا وكلّ نصّ هو كتابة مخطوطة فوق أخرى.»[3]، وهذا ما عبَّرَ عنه جيرار جنيبت بالتداخل النّصي: أي معرفة كلّ ماله علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النصوص، ومن ضمن ذلك التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيّاً أم كلاً متكاملاً أم ناقصاً» لنّص في نصٍّ[4]؛ نشكّل من تلك التصورات مجتمعة خُطَاطَة/مقولة/معزوفة، تُنادي: أن التناص هو السّلام الوطني لِ «كونفدراليّة» الأدب والنقد: (نصٌّ من نصٍّ على نصٍّ في نَصّ)، بعيداً عن التبسيط المفرِط أوْ التعقيد المتطرِّف، ولذا يطرح شربل داغر التناص سبيلاً للخروج من المأزق الصعب باعتباره آليّة فاعلة لدراسة النّصّ الشعريّ، لأنّ «شروط التفاعل باتت صعبة الوصف، نظراً لوفرتها، ولحذاقة الأدباء والفنانين في إخفاء معالم التأثّر ممّا يدعونا إلى اعتماد مفهوم آخر قابل لتفكيك وضعيّات التفاعل الناشئة، وهو ما يوفّره مفهوم «التناص»[5].

ونتيجة لكلّ ما سبق، يعتمد الباحث فهم الدكتور أحمد الزُعبيّ للتناص المنطلق من صورة مبسطة وشموليّة وهي أنّ: «التناص، في أبسط صوره يعني: أنْ يتضمّنَ نصّ أدبيّ ما نصّاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التمضين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك

---

(١) انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء/بيروت، ط٣، ١٩٩٢م: ١١٩-١٣٥.

(٢) م.ن: ١٣١.

(٣) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، رواية تعلّم، ترجمة سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العاة، وزارة اليقافة والإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م: ٩١.

(٤) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك: دار الشؤون الثقافيّة العامة (آفاق عربية) بغداد، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت): ٩٠.

(٥) شربل داغر، "التناص سبيلاً إلى دراسة النّصّ الشعريّ وغيره"، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧: ١٢٦.

من المقرؤ الثقافي لدى الأديب؛ بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النّصّ الأصليّ وتندغم فيه ليتشكّل نَصّ جديد واحد متكامل.»[1]، ويأتي على مستويين عامين:

- مستوى مباشر، وهو ما يرد بلغة النّص السابق، الذي ورد عليها، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد، مثل الآيات والأحاديث والأشعار والأقوال، سواء كان هذا التناص: نصّاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً[2].

- مستوى غير مباشر وهو الذي يُستنتج ويُستنبط من النّصّ، وهذا ما يُدْعى بتناص الأفكار أو المقرؤ الثقافي أو الذاكره التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها، وتفهم من تلميحات النّص وإيماءاته وشفراته وترميزاته ولهذا تُسْتَنْبَط أو تُخمَّن، ويدخل ضمن هذا تناص اللغة والأسلوب[3].

٢- التناص الأسلوبي (التنقي/البنائي)

ويقصد بذلك الأساليب والتقنيات التي تأثّر بها الكاتب واستخدمها لأغراض فنيّة أو فكريّة أو كليهما معاً.

ومن الأمثلة على التناص التقني/البنائي، ما استهل به جبرا في روايته: «الغرف الأخرى» إذْ اتّكأ على إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة»، المتمثّلة بتطفّل وفضول الأميرة في معرفة أسرار وخفايا الغرفة المحظورة عليها من غرف القصر الأربعين، لتنفتح بتلك الغرفة (...) على عالم من الغرف الأُخرى بما تحتوي من أسرار ودهاليز، متشعبة، هي بحدٍّ ذاتها تهيئة لأجواء الرواية وخوافيها، مسّوغاً تناصاً أشمل وأعمق، امتدّ على صعيد الرواية؛ من عنوانها إلى استهلالها حتى آلية بنائها، مستوحىً من آلية بناء وتواتر قصص «ألف ليلة وليلة»، والتي قامت الحكاية بكلّ تفريعاتها المتوالدة وقصصها المتعدِّدة، «يصلها ببعضها «مأزق»، هو مأزق الإنسان المحاصر بما يجد نفسه من اشتراطات الوجود الذي يعيش أو يُعايش»[4]، من خلال إيقاع عنصر الزمن الذي فجرّ الأحداث وولّد حكايات متداخلة متناسلة؛ ليُتَدِّم عبر تتابع زمني تعاقبي وحداته الصغرى

---

(١) أحمد الزعبي، التناص -نظرياً وتطبيقاً-: ٩٠.

(٢) م.ن: ١٦.

(٣) م.ن: ١٦

(٤) ماجد السامرائي، "«الغرف الأخرى»، أو الإنسان محاصراً"، مجلة أفكار، العدد (١٠١-١٠٢) حزيران ١٩٩١: ١٠٦.

«موتيفاته» الليالي لـ «ألف ليلة وليلة».

هذا التناص البنائي/التقني، يرد في رواية جبرا «الغرف الأخرى» على شكل آخر معتمداً على إيقاع مكاني من خلال تتابع الغرف وتوالدها، فقامت الأحداث في رحلة، لا عبر الزمان وإنما من خلال حركة المكان، وهي الغرف المتداخلة المتشعبة التي ولّدتْ الأحداث وصعّدت الحركة الروائية البنائيّة.

ويستحيل العالم/المكان، بفضل هذه التقنية المقتبسة -في رواية «الغرف الأخرى» إلى متاهة تطبق على الكائن/الشخص وتُحاصره من كلّ الجهات، وتقفل الممرات أمامه ويشيع الغموض بسبب تشاكل المكان وتشابهه[١]، فيصبح مكاناً أبوياً صلباً متسلطاً، يشعر فيه الكائن بالنفور والخوف، بالتقزّم والضياع، ويغدو مجرّد شيء من أشياء العالم وركامه[٢]، وتُصبح السطوة والسلطة والبطولة للمكان، في عالم من الإغتراب والنفي والمصادرة... وهذه من سمات وصفات الرواية الجديدة وخاصة الفرنسية منها، التي أعطت المكان البطولة والسطوة، وحوّلت الشخص إلى شيء من أشياء المكان المحجوزة والمصادرة والملعوب بها[٣]، وهذا يعدّ تأثُراً تقنيّاً بآلية الرواية الفرنسية الجيدة التي جعلت السيادة والبطولة للمكان ممارساً سطوته عى أشيائه.

وعلى صعيد آخر نجد تناصاً /تناصاتٍ للغة الشعريّة المكثّفة بشكل لافتْ وواسع في روايات جبرا، تشكل سمة أسلوبيّة للغة جبرا الروائية وصفة ذات خصوصيّة، حيث تُستَغل «طاقة اللغة في أقصى و [أقسى] درجات التَشكُّل والتعبير و «التفجير» في أعماق الكاتب للتوازى وتتساوى مع لحظة الانفعال والتوتّر والتدفّق المشاعريّ لديه»[٥]؛ بما يجعلنا أمام مقاطع شعريّة ذات إيقاع، رافعة مستوى اللغة النثرية التواصلية إلى مستوى لغة الشعر.

ففي إطار تداخل المشاعر «لدى وديع عسّاف»، إثر الموقف الذي حصل للسياسيّ المطارد: محمود الراشد، وقدوم برقيّة له من زوجته «مها» تخبره «أنّها ستجيء فعلاً إلى نابولي حيث سنصل»[٦]، تتأجج اللغة الشعريّة لدى السّارد حاملة كثافة دلاليّة خلف السياق اعتماداً على

---

(١) انظر: خالد حسين حسين، **شعريّة المكان في الرواية الجديدة**: ٣٦٩-٣٧٠.

(٢) جلال العشري، "آلان روب وموجة الرواية الجديدة"، مجلة **الفيصل**، ع(٥٢)، الرياض، آب، ١٩٨١م: ١٢٤.

(٣) خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**: ٣٧٢.

(٤) م.ن: ٣٦٧.

(٥) أحمد الزعبي (في سياق آخر)، **التناص -نظرياً وتطبيقاً-**: ٧٣.

(٦) جبرا، **السفينة**: ١٤٣.

أسلوب تيار الوعي في الاسترجاع واستحضار الأشياء بتشابكاتها وتعقيداتها، بعلاقاتها وتناقضاتها، «حيث تتحرّر الشخصيّة من قيود السّرد والحوار والوصف الخارجيّ، وترتدّ إلى الأعماق لتحريك الآلام الدفينة ونبش الذكريات المريرة بلغة إيقاعيّة شاعريّة مكثّفة مؤثّرة وساحرة.»[1]، يقول وديع:

«ولكن ما داخل محمود بها؟ هذا ما لم أفهمه، ألعلني أتعذّب أنا أيضاً فأرى نفسي في محمود؟ ولكنني رجل حرّ، حرّ، حرّ، أسافر أينما أشاء، وإذا اختلفت مع مها، انتصبت إرادتي كالعملاق، كما تنتصب مع أيّ إنسان اختلف معه، ولكن العذاب؟ من أينَ يتسرّب إلى قيعان الذهن، إلى أغوار الدم؟ مها! إنّها فتاة هائلة حقّاً، تبدو أرق من النسيم ولكنها أصلب من الصخر، في بضع ليالٍ (أرجو أنّها لم تغمض عينها فيها ساعة واحدة!) قرّرتْ أنّها قد أخطأت، ونكصتْ على عقبها.»[2].

هذا الأسلوب الشاعري القائم على استبطان الذات وفق تيار الوعي المعوّل على البوح الذاتي في غنائيّة شعريّة، تجمع توليفه متعدّدة من الآراء والمواقف للذات الواحدة المنفعلة الغائصة في عمق ذاتها، فتعقد موازنة غير مباشرة بين سلطة النُظم السياسية وسلطة النُظم النسويّة، ويجد وديع عسّاف نفسه حُراً في كلّ موقع، تلك الإرادة القويّة التي يشخصّها بعملاق قويّ كاسح، لا يهاب ولا يضعف، لا أمام السلطات السياسيّة ولا أمام سلطان النساء الساحر الآسر للرّجال...فـ(مها) في نظر وديع عسّاف: أرقّ من النسيم في عذوبتها وهي أصلب من الصخر في عنادها وسِحْرهَا. وأنوثتها سلطة أولى وعظمى، أزهى وأقوى من سلطة العُرُوش والملوك[3]. وهذه

---

(١) أحمد الزعبي، التناص -نظرياً وتطبيقاً-: ٧٣.

(٢) جبرا، السفينة: ١٤٢، لحظ مقرزية العذاب/الخوف المتسرب إلى خفايا النفس هو حياة وإحساس وفاعلية خاصة يحتكرها المبدعون والمؤثّرون.

(٣) هناك مقولات، تقول أن سلطة المرأة أقوى تأثيراً وأصلب وقعاً من سلطة الدولة والحكّام والسلاطين، ويُنسَب إلى هارون الرشيد أنّه قال أو قيل عنه:

مَلَكَ الثلاثُ الآنساتُ عناني ... وَحَلَلْنَ بقلبي بكلِّ مكانِ
مالي تطاوعُني البريّةُ كلها ... وأطيعهُنّ وهُنّ في عصياني
ما ذاك إلاّ أنّ سلطان الهوى ... وبه قوينَ أعزُّ من سلطاني

إنّ سلطان الهوى، أقوى من سلطان هارون الرشيد الذي ملك الدنيا في زمانه.

وهناك قول آخر يقول: إذا كان الرجال في السُلطة، فاعلم أنّ النّساء هنّ اللواتي يحكمنَ، وإذا كانت المرأة في الحكم فاعلم أنّ الرجال هم الذين يحكمون. ويقولون ثلاثة لا شيء أمام نسائهم، بل هم عبيد ودمى في أيديهنّ: البخيل، والمتعجرف (المتكبّر)، والشهوني، ليس بمفهوم الدنجوانية، السيّد والمتحكم بها، بل العبد لها والمحكوم لها، والضعيف أمامها.

الأهليّة المتفرّدة لا تتمكّن منها إلاّ الشخصيّة الفلسطينية، التي يرسمها جبرا ذات قدرات مطلقة ومتعدّدة ومتفرّدة.

ويضيف وديع عسّاف، بلغة السارد، ذات النكهة الشعريّة بإيقاعها العذب وثنائياتها الإشكالية، الفوّاحة بالمعاني والدلالات العميقة والمشفّرة:

«مرّة كتبتُ لها كلاماً كهذا تعقيباً على رسالة منها: «انتظريني أحياناً ولا تنامي الليل؟ هذا ما أريده! أريد أن أؤرقك عشقاً، وشبقاً، يا سكرتي، يا خمرتي. أريد أن أعصف بك وجهاً وقفاً، علواً وسفلاً، لا أميّز موضع العشق منك، وكلّك حبّ ولذّة، فأراك تنتفضين تحت يدي كالسمكة»، وعندما طِرْتُ إليها من حرارق الخليج[1] إلى ضباب الجبل[2]، قالت: «اجعلني انتفض تحت يدك كالسمكة! كلّي حبّ ولذّة. ولكن أرجوك، لا تمنع النوم عنّي، الأرق يؤلمني، ثمّ نامت كالحطبة! العذاب، من أين يتسرّب خلال ستائر الحبّ واللذّة؟ في أيّ زنزانة كان محمود يتخيّل نفسه في تلك اللحظة؟ أرجو أن يكون نائماً كالحطبة. ولننصرف إلى شؤون الهوى، مها قادمة يوم الجمعة، وحتى ذلك اليوم ربّما انتفضت جاكلين أيضاً تحت يدي كالسمكة. التخلي عن العذاب صعب، كالتخلي عن التعذيب، أينما تلفتّ رأيت أناساً ينتفضون كالسمك، عن حبّ أو غير حب، عن عذاب أو غير عذاب.»[3].

هذا التناص للغة الشعريّة: بصورها وانزيحاتها، بإيماءاتها وكثافتها، بطاقاتها وشيفراتها، بالغازها وإيجاباتها.. يخلق نصّاً مكثّفاً مخصّباً، منحرفاً عن مألوف اللغة المعتادة، مشبعاً بالدلات، متعدّد القراءات.

(١) يقصد عمله واقامته في الخليج الحار.

(٢) يقصد مصيفه السنويّ في جبل لبنان ومجالس المتعة والشراب والنساء.

(٣) جبرا: السفينة: ١٤٣، وهناك يعيد التأكيد على مسألة الخوف والعذاب،، وهي تدل على أن الشخص حيي وفاعل، ومن باب رابط الشيء بالشيء، سأل الباحث في نيسان/١٩٨٩م. الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي خلال إحدى حلقات وقراءات مؤتمر عرار الشعري الأوّل في جامعة اليرموك (٢-٤) نيسان ١٩٨٩، حول ظاهرة الخوف والقلق التي تطفح من الشاعر البياتي فأجاب الشاعر نفسه: لولا هذا الخوف والقلق لما اصبحت شاعراً، إنّ هذا الخوف والقلق إبداعيّ، وليس مرضيّاً وغافلتُ الشاعر نفسه وسألته جملة من الأسئلة والتعليقات وكان أحدها هذا السؤال عينه حينما لمحت في أشعاره الملقاة في تلك الأمسية في قاعة بلديّة معان بدعوة من نادي معان الثقافي في أحد أيام نيسان من عام ١٩٩٢، خوفاً أعمق يصل إلى حدّ الياس والقنوط، وصار التّمثال عنده صنماً (أو استوى التمثال والصنم) والدكتاتور والأسكندر الأكبر، وكان في ذلك الوقت قد اختار المنفى عن بلده في عمّان قبل أن يرتحل إلى دمشق ويقضي آخر عمره فيها -رحمة الله- وكانت إجابته لي تأكيداً لما سبق أن أجاب: الخوف عندي ليس خوفاً مرضيّاً، وإنّما هاجس ابداعي «خوف إيجابي فاعل»، وكذلك خوف صاحبنا وديع عسّاف فهو خوف إيجابي، إبداعي فاعل.

ومن قبيل التناص التقني أيضاً، اعتماد الكاتب على طريقة كافكا[1] في إعادة سرد الحكاية أو الموقف الواحد أكثر من مرّة وبأكثر من صيغة وطريقة مستخدماً تقنية النص المكرر في كلّ مرّة، يقدِّم فيها الكاتب شيئاً جديداً لم يقدمه في السابقة، وهو من قبيل الإثراء وتخصيب النّصّ برؤى وأبعاد متعدِّدة، لا تُشَتِّتْ النّصّ وإنّما تعمقه وتفعله، ومن الأمثلة على ذلك ما حدث لكاظم على يد وليد مسعود في تلك الليلة الماطرة العاصفة في الطريق الصحراوي النائي عن المدينة، فيورد لنا السارد روايتين لِمَا حدث، ويبرِّر ذلك بقوله: «هكذا تنتهي القصة كما هي مكتوبة لديّ (عنوانها «المزيج المرّ»)، ولعلّ الدرامة التي فيها يجب أن تنتهي عنيفة هكذا، غير أنّ الأمانة تقتضي أن أذكر أن النهاية الحقيقيّة لم تكن كذلك أو أنّها لم تكن كذلك بالضبط»[2].

هذه المراوغة والتعدديّة في إيراد الحدث هي لعبة من ألاعيب النّص المتكيء على الإثارة الشعريّة وتعدديّة القراءة؛ لتخلق خصوبة من الإيحاءات والدلالات هامشها سلطة النّصّ وشيفراته.

٣- التناص الأدبي:

«ونعني بالتناص الأدبيّ: تداخل نصوص أدبيّة مختارة، قديمة وحديثة شعراً أو نثراً مع نصّ الرواية بحيث تكون منسجمة وموظّفة ودالّة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلّف أو الحالة التي يُجَسِّدها ويقدِّمها في روايته.»[3].

في الفصل الثامن من رواية «البحث عن وليد مسعود»، المعنون بـ: «وليد مسعود يخترق أمطاراً تتجدّد» يتناص مع ملامح «أنشودة المطر»، القصيدة الشهيرة لبدر شاكر السيّاب سواء على صعيد الإيقاع والتكرارات أو على مستوى الرمز والدلالة والشّحْنَات أو حتى نكهة وآلية الانزياحات والصور المعدّة. يبدأ الروائي استهلال الفصل بـ:

> «مطر. ما أعذبه! ما أمرّه!. أحبه، أخشاه، أترقبه، وأتمنّى استمراره، وأتمنّى انقطاعه، أصواته الناترة، الضاربة المخرخرة، تثيرني، فأريد الحبّ، والغناء، وأريد التلاشي، والموت. كان يملأ الوديان والطرقات، ويهزأ من بيوتنا، ويخترق سقوفها المسكينة بحثاً عن بواطنها، أسرارها، وهل للفقراء أسرار، وللأطفال أسرار، وهل للأمّهات أسرار، في الليل يتصبب عليهم المطر؟...»[4].

---

(١) انظر: جبرا ، السفينة: ٢١٤، ف٢.

(٢) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٦٤.

(٣) أحمد الزعبي، التناص -نظريّاً وتطبيقاً-: ٤٢.

(٤) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٤١.

ويقول

«... وما أطيب التخبّط في البرك الصغيرة الوضاءة بألوان الكهارب، والشَّعر يتلبّد أكثر فأكثر على الرأس، وحول الوجه، والسيول الصغيرة تترقرق على الخدين، والأنف والذقن. مطر، مطر...»[1].

ويضيف قائلاً:

«... والمدينة يلتهمها الوحش عضواً فعضواً، ساعة بعد ساعة، والمطر ينهمر ويتهاوى ويلعلع مع الزوابع -أي فجيعة يتنبأ بها كل هذا الحزن؟ كل شيء أسود، عتيق، هرم، والمطر يهطل يهطل. مطر مطر مطر مطر مطر... وتنبثق حياة رائعة واثبة في الأعماق، ويتحوّل الأسود إلى أخضر والعتيق يرقص، والهَرِم يلتهب نضارة... مطر مطر مطر... فلأمت!»[2].

إنّ هذا التناص يحاكي الفكرة العامة لقصيدة «أُنشودة المطر»، لبدر شاكر السيّاب، الذي يختلط فيها الهاجس الذاتي مع الهم الجمعيّ أو الموضوعي في خطورة الواقع الماثل والخوف من المستجدّ والجديد جاعلاً من المطر ثنائية ومفارقة؛ فهو مبعث خير ومُنْطَلَق تجديد وبعث حياة (للمظلوم). وهو نذير شؤوم ودمار وعقاب (للظالم)، فمن خلال قولنا: مطر، مطر، مطر تَحْمِل الشحنة السالبة والموجبة حسب الدلالات النفسيّة والسياقيّة التي ترد فيها وعليها فإمّا أن تحمل شيفرات التحذير والإنذار أو الإغاثة والتبشير. كما ورد ذلك في «أُنشودة المطر» للسيّاب:

«كأنّ أقواس السحاب تشرب الغيومْ

وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر...

وكركر الأطفال في عرائش الكروم،

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودةُ المطر...

مطر...

(1) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٤١.

(2) م.ن: ٢٤٢.

مطر...

مطر...»[1].

كما أن الصور والتعابير الشعريّة، من الانزياحات الجديدة، إلى التراكيب المشبعة الدلالة متماثلة بين النصين الروائي والشعري. مثلاً، قارن بين عناصر الصورة التالية في كلٍّ من الرواية والقصيدة: «وعيناها الواسعتان بحران من ظلام يغرق الناظر فيه...»[2]، وقول السيّاب في «إنشودة المطر»:

«عيناكِ غابتا نخيل ساعة السَّحر

أو شرفتان راحَ ينأى عنهما القمر..»[3]

فصيغة المثنّى: (عيناك/غابتا/شرفتان)... في القصيدة توازي مثيلتها في الرواية: (عيناها/الواسعتان/بحران).

والمشبه به في كلا الانزياحين مستمدٌّ من بنية الحدث الشعريّ؛ فالأولى من خلال -إنشودة المطر- غابات نخيل شط العرب (البصرة)، والثانية (الرواية) من خلال البيئة البحريّة. وغلاف الظلام الذي يثير الهيبة والرهبة والغموض المحبب واضح في كلا الصورتين، وما كلّ ذلك إلاّ لأن الصورة في الرواية هي تناصّ وامتصاص للصورة في قصيدة السيّاب الشهيرة.

ونجد في الرواية التعبير التالي: «ووجوهنا في النور المتراقص تتغير من قناع إلى قناع»[4]، وهذا تناص غير مباشر/بنسبة ما مع قول السيّاب:

«وترقص الأضواء... كالأقمار في نَهر

يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحر»[5]

بل كثيراً ما نجد أصداءً وامتدادات لـ «إنشودة المطر» من حيث الرموز وآلية تشكيل الصورة تمتد وتتخلّل روايات جبرا بأشكال وأنماط متعدِّدة، قريبة أو بعيدة عن النصّ الأصلي.

---

(١) ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة-بيروت، ١٩٧١م، قصيدة «إنشودة المطر»، المجلد الأول: ٤٧٥.
(٢) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٢٦.
(٣) ديوان بدر شاكر السيّاب، المجلد الأول، ٤٧٤.
(٤) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٤٢.
(٥) ديوان السيّاب: ٤٧٤.

ومن التناص الأدبيّ أيضاً قول الروائي في مستهل الفصل الحادي عشر من رواية «البحث عن وليد مسعود»، المعنون بـ: «إبراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر» في صيغة نائحة باكية/لحن تأبينيّ جريح/صوت رثائي متحدٍّ مادح معتزّ بذلك الإنجاز الفريد؟!:

«أيا شجر الخابور، يا شجر دجلة والفرات، يا شجر أنهار العالم قاطبة، مالي أراك مورقاً، كأنّك لم تحزن عليّ- لا، تحزن يا شجر. البشر لا يحزنون، فكيف تحزن أنت؟ ومَنْ يقوى اليوم على الحزن؟ سأعلن الحداد بارتداء أزهى الألوان، سأعلنه بشرب العرق والويسكي- أيّهما ميسّر، وأورِق يا شجر، وتفجرّ بأقداح وبا زهرْ.

أفتقده كلّ ليلة، أذكره كلّ يوم، أراه كلّ عين أبصر فيها نظرة حبّ، معي هو في حوار مستمرّ، وفي خصام مستمر، والخصام معه أطيب من الإنسجام مع أيّ إنسان»[1].

وهذا يتناص مع قول ليلى بنت طريف تبكي أخاها الوليد بن طريف التغلبي، أحد قادة الخوارج، وتُسقِط أحزانها على البيئة من حولها، التي كانت ميداناً من ميادين المتوفّى ومنبراً من منابر شموخه وعزّته من قبل، ويبقى المكان ماثلاً وشامخاً، ويرتحل الأشخاص ويفنون، فتشخّص المكان وتخاطبه ولواعج الأسى والحزن يكوي كبدها ويقطّع أحشاءها:

أيا شجر الخابور[2]، مالك مورقاً   كأنّك لم تجزع على ابن طريفِ؟!

ولم يتوقّف الروائي في دلالة التناص وتوظيفه في نصّه الجديد على حدود البكاء والرثاء على المتوفّى حسب، وإنّما أغْنَى الدلالة واكسبها بعداً جديداً طافحاً بالشعريّة هائجة بالدلالات والأبعاد. فـ «الأوراق» ليس إلاّ نوعاً من الحزن والبكاء على المتوفّى العظيم والمفقود الكبير تتوازى مع فرحة التأر وردّ الاعتبار في الطقوس القديمة، بل بحجم الفرح بالاستشهاد وعظمة البطولة والتضحية، وتتصادى مع زفات الشهداء وزغاريد أعراس التضحية والفداء، وإعلان الحداد/ الفرح بارتداء أزهى الألوان والشرب والغناء تعبيراً عن الفرحة بعظمة التضيحة. لماذا؟ لأنّه: ليس مفقوداً وإنّما موجود بفضل أفعاله وإنجازاته، فتدوم الحياة له بموته البطولي، ويَشْمُخ عِزّةً بتضحيته الشجاعة، فيجب أن يتحولّ هذا الحدث إلى عُرس وَفَرح، إلى ثمر وعطاء؛ لأنّ بحث وبعث للكرامة... هكذا هي شيفرات التناص تُؤجج وَهَجاً شعريّاً مع ما توحي به قوافل

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٣٠٧.
(٢) الخابور، نهر في شمال سوريا، له طبيعة غناء.

الشهداء/ضريبة عزّ فلسطين وشموخها- وسيلة تضحيات القادة العظام والأبطال الفخام؛ لتقول بصوت مجلجل يملأ الأفق ويدوم: دمت حياةً برحيلك الشامخ العزيز[1].

والأمثلة على التناص الأدبي في أعمال جبرا الروائيّة وفيرة وكثيرة ومتعدِّدة المستويات، لا يمكن ذكرها كلّها أو التوسّع في تحليلها في ظل ظروف هذا البحث وقيوده؛ ولذا نورد مثالاً أخيراً على التناص الأدبي -وإن كان أقرب إلى التناص المختلط، ولكن نتوقف عند الجانب الأدبي منه فقط، يقول الروائي على لسان وليد مسعود في شريطة الجامع لعناصره العمل كلّه:

«ومريم في الحاكورة تُطعِم الدجاج ثمّ تتلفّت حولها وتشمّر عن ردفيها الصغيرين وتُقَرفِص قرب الجدار إلى أن تسمع كركرتنا وتنهض مذعورة وتهرب كإحدى دجاجاتها، وتأتيني ببيضة ما تزال حارّة وتقول الآن باضتها الدجاجة البيضاء، أعرفها صديقة ذلك الديك الأحمر السمين الذي يروح ويغدو مختالاً بين إناثه وكأنّه يملك مزابل الدّنيا كلّها ولكنه على الأقل كديك ربابة البيت ديك حسن الصوت، ومريم تفاخره بصوتها القويّ الحادّ وتزعم أنها تستطيع أن تصرخ فيسمعها الناس من على جبل خريطون، ولكن جبل خريطون نادراً ما يكون فيه أناس ليسمعوها من جبل الفرديس، ألعله الفردوس...»[2]

نجد التناص الأدبي واضحاً في قوله: «... كديك ربة البيت ديك حسن الصوت»، مع قول الشاعر بشّار بن برد في الثناء على جارته «الشعبيّة» رباب، صاحبة الدجاجات والديك، فتاهت عِزاً وفخراً بما سمعت من جارها الشاعر بشّار في قوله:

ربابة ربة البيـــت   تصب الخلَّ في الزيت
لها عشر دجاجاتٍ   وديـــك حسن الصوتِ

---

(١) والباحث نفسه أبنَ رسام الكاريكاتير المشهور ناجي العلي، ذا التوقيع المميّز لأعماله بشخصيّة حنظلة (رمز الطفل الفلسطيني)، الذي أغتيل في بارس سنة ١٩٨٦م بـ «دُمْتَ حياةً برحيلك يا ناجي العلي» في سجل الزوّار لمعرض أعماله بمناسبة مرور الذكرى السنويّة الأولى لاغتياله الذي أقيم في مجمّع النقابات المهنية-أربد عام ١٩٨٧م. والسؤال الذي يُثار هنا: هل عليك أن تموت قتلاً أو غدراً حتى تُشْتَهر؟، أم عليك أن تصبح عظيماً حتى تموت ميتة العظماء الكرماء؟(...)؛ لأن اغتيال ناجي العلي أجج له شهرة لم يحظَ بها أي رسّام عربي أو فلسطيني على الإطلاق، وكذلك شهرة الروائي الفلسطيني غسّان كنفاني الذي أغتيل في بيروت، عام ١٩٧٤م. وعليه: فلم يكن اختفاء وليد مسعود إلاّ حضوراً فاعلاً أو استعداداً قويّاً، وإن طاله الموت، فلم يكن إلاّ شهيداً حيّاً عند الله وعند الخلق، وسمّى اللهُ تعالى، النبيُّ يحيى بذلك وهو العليم الخبير؛ ليحمل الاسم دلالة المعنى فيقدِّرُ له الموت شهيداً ليهبه الحياة الأبديّة؛ فَسُمِّي يحيى بأمر الله؛ ليحيا بقضاء وقدره.

(٢) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٩.

والتناص الروائي مع بيتي بشار الخاويين الخاليين من الشعريّة[1] يشتركان في تصوير البيئة الشعبيّة البسيطة وانبساطها وانشراح بالها بما تجد من كفاف الحياة، واقبالها على الآخرين بألفة جاذبة وباستحياء نافر براويّ كحال مريم (جبرا) ورباب (بشار)، وربّما انسجم شكل الخطاب المباشر الخالي من أيّة تشفيرات أو عناصر شعريّة مع مضمونه البسيط المباشر.

٤- التناص الأسطوري/والتناص المتعدّد المتداخل:

وهو أن تُوظّف الرموز والأساطير لنقل معنى أو نقد موقف أو إحداث شيفرة سواء على المستوى العميق أو على مستوى السطحي، ومن الأمثلة على ذلك -على كثرتها وثراها عند جبرا في رواياته المختلفة- توظيف شخصيّة «السندباد» الأسطوريّة.

يقول فالح عبدالواحد حسيب الطبيب الجرّاح البغدادي:

«لماذا كتب عليّ أن أركب الأسفار، وأجابه البحار: لأشعر بخلجات القلب، برعشات الجنس»[2]

إنّ هذا التعبير يتناص مع شخصيّة «السندباد» الأسطوريّة البغداديّة ورحلاتها الخياليّة؛ للتعبير عن حقيقة الأوهام والأحلام، الرغبات والطموعات الدفينة التي تعيشها الشخصيّة ذلك لأن «الاحساس بالحياة وبأوهامها والآمها جعلته يحلم بكتز سندباديّ؛ فجواهر السندباد وكنوزه ولآلئه كأحلام فالح -بالاستعارة والكناية- فكما كان يعود البطل الأسطوري من جزر العقيق محمّلاً بأحلامه وقد تحققت، تمنّى فالح أن يعود إلى بغداد -حيث كان السندباب -غنيّاً، ولكنّه يعود جثّة [منحرفاً بالنتيجة إلى] المأساة، بعد أن كان تحقيق الحلم هو بلوغ تلك الذّروة الشاهقة التي يبلغها الشاعر»[3]، وفي ذلك قلبْ دلالة النصّ الرافد.

---

(١) إنّ بيتي بشار -ذينك- في عرف الشعريّة وقوانينها- ليس من الشعر في شيء، ولا يتعديان الكلام التواصليّ اليومي الاعتياديّ المألوف الذي يتواصل به عامة الناس فيما بينهم، كحال بشار مع جارته الفلاحة (رباب)، وواقع وليد مع جارته الريفيّة (مريم)، فهما خاليان من أيّة عناصر شعريّة إلا من الوزن والقافية وها وحدهما لا يصنعان شعراً، وبالتالي يدخلان ضمن المستوى الثاني من مستويات التعبير الأربعةالتي صنفها أدونيس، الذي هو: «التعبير نثراً بالوزن»، وهو مستوى لا يتعدّى اللغة التواصليّة إلاّ بإضافة الوزن والقافية اللتان لا تقدّمان زيادة أو إضافة في المستوى الشعري أو ما عدّه جان كوهن: «النثر المنظوم» ويقدّم أدونيس مثالاً على ذلك ببيت زهير بن أبي سلمى التالي:

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غدٍ عَمِ

- انظر: أدونيس، "في الشعرية"، الكرمل، ع٣، صيف ١٩٨١: ١٤٥. وانظر كذلك: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية: ١١-١٢.

أو راجع الفصل الأوّل من هذه الدراسة: ص١٢.

(٢) جبرا، السفينة: ٢١٤.

(٣) ريتا زهير الكردي، الشخصيّة في أدب جبرا الروائي: ١٠٩.

إن انطلاق رحلات السندباد عبر البحار في رحلات متكرِّرة ومغامرات متعدِّدة لكشف المجهول وريادة الجديد والظفر بالكنوز والنوادر.. كلّ ذلك مدعاة لتجديد دماء الحياة وانشراح وتعميق أفق الخيال وتحقيق ألق التميّز والتفرّد ولذّة النصر.

وفالح يسعى للهروب من الحياة نفسها، والخروج من الواقع إلى اللاواقع عبر سعي (فالح أباد)- إلى الفناء «من خلال سدّ المنافذ كلّها، واغلاق أبواب الخيال والحلم»[1]؛ ليعيش مأساته التي تشابهت مع مأساة «هاملت»/شكسبير، في الصراع بين (الخارج والداخل)، بين الضرورة الاجتماعيّة والذات التي تحتقر الواضع الاجتماعي القائم[2].

«ولعلّ فالح بسؤاله يجيب عبر لا وعيه عن مصيره الذّاتي، الذي يفرضه عليه اغتيال الخيال بعد استلاب الواقع المراد، وهي إجابة تؤكّد سؤاله الفلسفي المتعلّق بوجوده[3] مباشرة: «[أأكون]... أم لا أكون» عَبْرَ تشكيل هاملت/شكبير الفلسفي: «أن تكون أو لا تكون: تلك هي المسألة»، «فيشاكل فالح في أزمنة التصاعديّة. وكما أن شكبير لا يزودنا بأيّ تفسير لانعدام الفعل عند هاملت، كذلك يفعل جبرا، ليأتي فالح على النسق عينه، ولكأنّ في كلّ ما يفعله هو أنّه يعرضه علينا كمشكلة، مديراً أيّاها باستمرار أمام أعيننا لكي نرى كل جانب فيها ويتركنا في النهاية لكي نستنبح ما نشاء»[4].

وفالح «هذا الجرّاح المشهور»[5]، يقدّم «دلائل انتحاره بدقّة الجرّاح الذي يستعد للعمليّة التي سيجريها»[6]، وهو منذ زمن يكتب دراسة طويلة عن الأورام»[7]، وهذه الأورام تختلط بين أورام الأمراض الجسديّة وأورام الأمراض النفسيّة والاجتماعيّة (الحياتيّة)، أمام معادلتي : «أأكون- »[8]، التي تتصدّر فقرة من طراز ما و«أم لا أكون- »[9]، التي تتصدّر فقرة أخرى من طراز آخر أيضاً؟!.

(١) م رنا زهير الكردي، **الشخصيّة في أدب جبرا الروائي**: ١١٢.

(٢) م.ن: ١١٢.

(٣) م.ن:١١١.

(٤) نقلاً عن رنا زهير الكردي، **الشخصيّة في أدب جبرا الروائي**: ١١١، عن جون دوفر ولسون، ما الذي يحدث في هاملت، ترجمة: جبرا، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١م: ١٩٤.

(٥) جبرا، **السفينة**: ٢٠٧.

(٦) م.ن: ٢٠٩

(٧) م.ن: ٢١٠.

(٩،٨) م.ن: ٢١٢.

الصيف» وما تشي من مكائد الحبّ والعلاقات السّريّة خارج عُش الزوجيّة من طرفي الزواج والزوجة على السواء، وهذا هو حال فالح ولمى، بل وحال كلّ مجتمع شخوص السفينة. ويتناص أسطورياً مع الإله الإغريقي الذي يسحر المرأة الفاتنة، فتقع أسيرة لمن يهواها، فكيف إذا أخذت هذه الآلهة/الإله نكهة سحر إضافيّة من دجلة العرب، من البادية أم الأوهام والخيالات[1]، قوانينها متقلبة كحال «زافورة» ذلك البرج الذي يشبه الهرم، بني في عهد الدولة الكيشيّة البابليّة؛ ليكون مرصداً وبرج مراقبة مدهشاً، يبدو من بعيد أضخم وأعظم من حاله وواقعه الفعلي.

إن جبرا يعدّ «السندباد» رجلاً عصيّاً على الدّمار، ويرى فيه: «ذلك التعبير الرامز عن النفس العربيّة قبل ألف من السنين»، فلا بدّ أنه بطرحه شخصيّة فالح حسيب هذه يشير إلى ذلك التعبير الرامز عن وضع الإنسان العربي الحالي، الذي دمرته قوى تراكميّة، منعت دونه كلّ منفذ إلى الهرب صوب الحياة، وحطمت فيه قوى الحلم، كما دمّرتْ عنده إرادة الفعل. لذا أتبع فالح عبارته عن عودة السندباد بـ «شمس مظلمة.»[2].

وتأتي المخاطر التي كانت تواجه سندباد وينجو منها ليعود ظافراً منتصراً محمّلاً بالآلئ والجواهر والكنوز الثمينة، ولكن مخاطر فالح حسَب ما ورد في أوراقه الخاصة ورسائله المحفوظة التي كشفت سرّ معاناته وسبب انتحاره:

> كانت الأمطار هائلة، وأنا اغترب مع مجهول يبعدني عن نفسي، ويوغل بي في غابات
> وكهوف تولول الشلالات فيها، وتسطع الحجارة كالأسماك الذهبيّة -إلى سواحل شمس مظلمة،
> وتعاريج أجمع من بينها نثار أقمار أعود بها إلى بغداد، غنيّاً. عودة السندباد
> شمس مظلمة؟ لمَ قلت مظلمة»[3]

ثم ينقطع الحديث مُعَبّراً عنه بشعريّة الحذف عبر فراغ (بياض) بحجم فقرة من أربع أسطر، ثم يستأنف المكاشفة مع الذات /مع الآخر، ويشخّص الحالة:

> «أم لا أكون-

---

(١) يقول تزفيتان تودوروف: «وقد نَسَبَ هُويت نفسه أصل الرواية [القص الخرافي واختلاق الحكايات] إلى العرب الذين عتبرهم بوجه عام جنساً موهوباً في الكذب»، انظر كتابه: **الشعرية**: ٣٥.

(٢) رنا زهير الكردي، **الشخصية في أدب جبرا الروائي**: ١١٠-١١١. راجع أيضاً جبرا، **السفينة**: ٢٢١.

(٣) جبرا، **السفينة**: ٢١١.

وكيف يمكن ذلك؟ بل هو ممكن وأكثر، فيما الغبار يلفّ المدينة بالسُّال. والمطر تيلو الغبار ثقيلاً شرساً، طيناً يهبط على طين من بشر. حقد مجرّد لا تُحدَّد له هويّة، أو مأرب

أأكون

أممكن ذلك؟ نعم. حين تنفجر الشمس كقنبلة هائلة في وسط السماء، وتتقذف شظاياها بين الغيوم، وتتساقط على المدينة من الأفق إلى الأفق، لتملأ الحدائق والطرقات والأكواخ، وتشعل الألوان لهباً في الناس والأشجار والحيوانات.

أم لا أكون-»[1]

إنّه يدعو بكلّ صراحة وتأكيد إلى نار مطهرة، بعد أن أخفقت المياة المُنقّية والمطهرة من إداء دورها بسبب الغبار الذي يلف المدينة (الا فاضلة) بالسعال ليهبط المطر طيناً مُلوّثاً على طين بشريّ غير نقي – حقود بذاته وكينونته[2].

هذه النّار المطهرة يجب أن تكون حادة حارقة، تملأ كلّ الجهات: الحدائق والطرقات والأكواخ[3]، وتحرق كلّ عناصر الحياة: النّاس والأشجار والحيوانات[4]؛ لتؤدي إمّا إلى رحلة فناء أبدي كانتحاره، أو بعث واحياء جديد خالٍ من الجراثيم والمنغصات وعناصر الشرّ، وهذا ما استبعده فالح نفسه بقرائن السياق وإشارات النّصّ، مثل: انتحاره القائم على التخطيط المدروس المحكم وليس ناتجاً عن نزوة أو عارض نفسي مفاجئ من جهة وتغليب صوت وإيقاع : «لا أكون-» على أيّ مسار آخر؛ ليقول: أن الدنيا لا تكون كذلك – بدلالة اسمها ومواصفاتها إلاّ إذا كانت ناقصة مليئة بالمنغصات والمكدّرات، وعليك أن تتمتّع بها على مظالمها ومنغصاتها، تلك هي الوصفة التي كان يقدّمها بنجاح إلى مرضاه ظلّ عاجزاً أن يقدّمها لنفسه وكان ما حدث.

هذه التوليفة الثريّة من التناصات مع جملة من النصوص المتعددّة الآفاق والرؤى.. تُدْخل القارئ في مدارات ومسارات الشعريّة على أكثر من صعيد وبأوسع الوسائل والأدوات لتخلق منه نصّاً متعدّداً في أبعاده وتأويلاته، متراكماً في مستوياته ومركّباً في معانيه ودلالاته، عميقاً

---

(١) جبرا، السفينة: ٢١١-٢١٢.

(٢) انظر، السفينة: ٢١١-٢١٢.

(٣) انظر: م.ن ٢١٢

(٤) م.ن: ٢١٢

غائراً في شيفــراته وإشاراته... محقــقاً عناصر النّصّ الجامع أو جامع النص بتعبيـر جيرار جنيت.

هذه ملامح وجوانب فقط من شعريّة التناص عند جبرا، وهي كثيرة وغنية تحتاج إلى دراسة مفصلة وجادّة، بسبب ذلك الثراء المعرفي المتعدّد الذي امتلكه جبرا، بدءاً بالثقافة الرسوليّة المسيحيّة والثقافات الغابرة الدينيّة الأسطورية والمعرفية، وثقافة الآخر وآدابه وعباداته. والحديثة والمعاصرة: الغربيّة والعربيّة؛ الأدبية والفكرية والرمزيّة.

ثانياً: جماليّات اللغة الروائيّة وفن صياغة اللغة الشعريّة

(١)

لا يمكن تحديد اللغة الشعريّة على أساس توافر عنصر أوحد أو الاقتصار على ظاهرة مفردة: كالوزن والإيقاع، أو الصورة أو الرؤية.... إذْ إنّ أيّاً من هذه العناصر عاجز عن منح اللغة مستوى شعريّاً من غير أن يتضافر مع عناصر أخرى مساعدة ومساندة، ضمن شبكة من العلاقات المتشكّلة في بنية كليّة[١].

وشعريّة اللغة (البويطيقيا)، هي حركيّة داخل البنيات وضمنها، وهذه تستدعي حركيّة الآفاق وتعدديّة التأويلات؛ لحق لأنهائيّة من «القراءات» الممكنة[٢]و «علينا أنّ ندرك أنّ لغة الرواية ديناميّة في بنائها، مسوقة في كلّ نقطة باتجاه تطوّر قصصيتها، إذْ أن اللغة متعدِّدة الأنماط في العمل الواحد متجانسة من خلال أدوارها المناسبة في السياق العام، إنّها مرتبطة بعضها ببعضها الآخر من خلال البناء الشامل، فحين ننزعها من البناء تبدو غير منسجمة بصورة كاملة»[٣].

ولغة الرواية الحديثة ذات المعايير الشعريّة تحمل المزيات التالية أو بعضها: أنها تجريبيّة أو تجديديّة في شكلها، وأنّها تهتم بشكل كبير بالمشاعر والعقل الباطني واللاّوعي وتعمد إلى محاكاة النصوص والنماذج الأدبيّة من خلال التناص البنائي أو التقني، واستعمال الأساطير وتوظيفها واستخدام الصور والرموز، وذلك التكنيك الذي يسمّى «الإيقاع» والتداخلات السافرة، وبالتالي اللُّبْس والغموض المشفّر المقصود والموظف لأغراض فنيّة ودلاليّة، تثري النّصّ وتُحقّق له مقروئيات متعدّدة»[٤].

(٢)

لقد جاءت لغة جبرا الروائيّة منسجمة مع أسلوبه وطرحه للقضايا والأفكار وللأساليب والتقنيات لتحقق هويّة خاصة من خلال اختياره للغة الشعريّة، ومن ثمّ اختياره للأفكار الشعريّة

---

(١) كمال أو ديب، في الشعريّة: ١٣.

(٢) انظر مقدمة ترجمة أحمد المديني لمقال أمبرتواكو Umberto «تحليل اللغة الشعرية»، مجلة الأقلام، السنة التاسعة، ع٨/آب، ١٩٨٤: ٤٨-٤٩.

(٣) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دار الشروق (د.ط) ، (د.ت): ٦٧.

(٤) ما لكم برادي وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ج٢، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، مقالة: ديفد لوج: "لغة الرواية المحدثة: الاستعارة والمجاز المرسل": ٢٤١-٢٤٢.

(٥) إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا-لغة السفينة: ٦٥.

في المادة والشكل، حيث أن الأسلوب الشعري يعيش في أبنية العمل وأفكاره[٥].

إنّ جبرا في جميع رواياته يحرص على اختيار الألفاظ الموحية، ذات الدلالات المعبّرة، فهي تحمل كثيراً من سمات وصفات الشعر، بلغة صلبة واثقة ذات أبعاد ذهنيّة يفيض منها الشعر وتجلياته، وتسمو بها الرؤية وتتعدّد[١].

وجبرا الفنان والشاعر والروائي والرّسام والموسيقي والرّحال... والمترجم جَمَعَ رَحْلَهُ وكنوزه في كتاباته الروائية، فرسم برشة الفنان عالمه الروائي، وشكّل بحسّ الشاعر خلجات وموجات الرواية، وواقع بأنغام الموسيقى إيقاعات عناصر أعماله، ورحل وارتحل بمنحوتاته الشذيّة المرسومة على الورق؛ في المكان والزمان والشخصيّة والحدث. كلّ ذلك من خلال فروسيّة اللغة عبر الكلمات والسياقات و «التفاعل بين كيمياء اللغة»[٢] كلّ تأتى لجبرا، فكانت أعماله مجتمعة ملحمة تعزف هواجس وطموحات الإنسان، أوجاعه وأفراحه في الزمان والمكان في الواقع والحلم، في المراوغة والمكاشفة، في أبعاد تتدلّى منها زوايا حادّة؛ الثورة والحُلم، القداسة والعلم، الصفح والانتقام، التجلّي والغموض، الهدوء والرعونة، المعيار والانحراف عنه.

إن لغة «يوميّات سراب عفّان» مثلاً: طافحة بالشعريّة، حافلة بالرمزيّة والسيميائيّة، جامعة الاستطراد بالاختصار؛ ثنائيّة دفّاقة، فوّاحة بِنَفَس الثّور، وبنكهة العُقلاء. جدّ ثائرة وجد رزينة، كانت شخصية سراب/رندة كأعظم الثّوار بتحديها، وصارت كأحسن العُقلاء بأفقها ورؤيتها.

إنّ اللغة الفنيّة بتراكيبها اللغويّة المشبعة بالأحاسيس الدالة المشفّرة، القائمة على التفاعل الفعلي بين المعاني الدقيقة والتأشيرات الواضحة المكشوفة[٣] هي التي تخلق الوهج الشعريّ، مخترقة الأعراف والتقاليد الأدبيّة الساكنة الثابتة لتخلق جديداً وتُحْدِث فريداً؛ لأنّ اللغة «تبقى الفضاء الوحيد للكشف وكتابة الصمت من خلال الإنصات للعالم، إذْ تنسحب الذات ليكتب الغياب صمته وضجيجه، ويرسم كهوفه ومغاراته إلى درجة تكاد اللغة تشرف على منحدر الخطر، والإحاطة بأيّة إمكانيّة للتفسير والتأويل»[٤].

إنّ نصّاً هذه ملامحه/... يجمع شعريّة الكلمة بتآلف السياق على صعيد التركيب، موظّفاً

---

(١) علي الفزاع، **جبرا إبراهيم جبرا، دراسة في فنّه القصصي**، دار المهد للنشر والطباعة والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٨٥، ١٦٦-١٦٧.

(٢) كمال أبو ديب، **في الشعريّة**: ١٤.

(٣) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي**: ٧٧-٧٨.

(٤) خالد حسين حسين، **شعريّة المكان في الرواية الجديدة**: ٤٠.

تناصّاً/نصّاً، يقدّم رؤية ويعقد تشكيلاً من خلال توظيف الأسطورة والإنقلاب عليها، ثمّ منحرفاً عن المألوف والسياق، ليقدّم براءة اختراع «على صعيد الرؤية والتشكيل معاً، يخالف ملامح السطح، ويشكل بعداً عميقاً طافحاً بالشعريّة، خصباً بالإيحائية، منفتحاً على قراءات وتأويلات جدّ غنيّة وجدّ متعددة، كلّ ذلك مغلّق بشعريّة الوصف السمة العامة والصفة الملازمة للشعر من مثل:

«ولا بدّ من القول إنني لن أشكّلكِ على طريقتي كما ظننت؛ لأنني أريدك كما أنت، مهما يخيّل إليّ أو إليك أحياناً أنّ بغامليون دائب على إعمال إزميله في المرمر المُغري. وأنا أصلاً أخاف على بغماليون، رغم براعة صَنْعَته، أخاف عليه، كما حدّثتك مرّة، من أن ينقلب المنحوت على الناحت، وإذا الصانع هو المصنوع، وإذا العشق يجد له قناعاً لم يكن بالبال، وأنا كما تعلمين ولا ريب جئتك بريئاً، دافقاً بالكلمات، طالباً رؤيتها وهي تتحوّل من وهم إلى حسّ، من صوت إلى جسد، كما يفعل كلّ من يرى في الجمال مثاله المطلق. وآهٍ يا قهوةً مضبوطة تُشْرَبِ في مساء يوم داهمه المطر، ورسم القدر المستحيل على زجاجة النافذة...»[1].

(٣)

إنّ التشخيص والتشيء والتصوير وسائر الانزياحات اللغويّة معالم راسخة في صياغة شعريّة الرواية وجماليّات التشكيل الشعريّ التي تقرّب الرواية من وهج الشعر وألقه، وهذه كثيرة وفيرة في ثنايا روايات جبرا نقطف منها نماذج للاستدلال على جمالياتها يقول جبرا على لسان وليد مسعود ورفيقيه إبّان خروجهم وهم أطفال إلى البراري للاعتكاف عن الناس:

«وركضنا إلى الصخرة الكبيرة، وقد فغرت فاها؛ كأنّها في انتظارنا منذ الخليقة»[2] فهو يشخّص الصخرة ويجعلها كائناً حيّاً يحس ويتعاطف ويرحب؛ فهي فاغرة فاها ترحيباً واشتياقاً وتعاطفاً مع هؤلاء الأطفال الذين يريدون الاعتكاف في الجبل للتعبّد.

وفي موطن آخر يشخّص الشمس بالكائن الحيّ الرشيق وقد أزفت على المغيب في قوله: «والشمس تتقافز على أعالي الأشجار والمنازل»[3] ونجده يصبغ على البحر صفة الكائن الحيّ الذي يرضى ويغضب، يهدأ ويثور «البحر العطوف! لقد زمجر وعربد ونزا نزوة عملاق محروم، ثمّ همد. أرعبنا بضع ساعات، لئلا نستخف به، ثمّ عاد إلى دعته وابتسامته»[4].

---

(١) جبرا، يوميّات سراب عفّان: ١٥٢.

(٢) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ١٢١.

(٣) جبرا، يوميات سراب عفّان: ٨٨.

(٤) جبرا، السفينة: ١٥٣.

وتتأجج اللغة الروائيّة من خلال تلاقح وتآلف: الكلمة والسياق، الوصف والصور، السرد والبناء، التشخيص والتجسيد وتبادل معطيات الحواس، والانزياحات والتناص كلّها معاً -وربّما غيرها أيضاً- تشكّل نسقاً شعرياً، حافلاً بالشّعرية غنيّاً بالإيحاء والترميز، خصباً بالتشفير والمقروئية من مثل قول مريم الصّفار بعد انفصالها عن زوجها عصام:

«وأخيراً أصبحت امرأة حرّة، مرّة أخرى- نعم.. امرأة متجدّدة؟ لست أعلم يجيء يوم يلتهب كنيران البراكين، وألتهب معهُ كنيران البراكين، ويعود جسدي إلى ذلك العنفوان الهائج القديم.. حصوني قد سقطت وأسواري انهارتْ»[1].

وفي موطن آخر يصف وليد مسعود احتضار زوجته ريمه:

«وصَمَتَتْ

وانطفأ الألق في عينيها، مدّت ذراعيها على مسنديّ كرسيّها، وارتخت يداها على الجنبين كوردتين ذابلتين، غابت عنا دفعة واحدة، وهي أمامنا، أشبه بمريم المجدليّة في إحدى الصور القديمة، وصدرها البارز يكشف عن بعضه قميصها المفتوح وشعرها الأهوج الغزير مرسل على كتفيها كأنّها ستمسح به قدميّ حبيب مصلوب»[2].

هذا الوصف الشعريّ المنبعث من عناصر متضافرة من الوصف إلى العلائقيّة بين الكلمات والتراكيب والسياق عبرالانزياحات والصور والتناص، كلّ ذلك يتسامى باللغة الروائية إلى وهج الشعر وعالمه الخصب بالدلالات، المتعدِّد القراءات.

(٤)

وأمام ذلك الكم الكبير من الانزياحات، لا بدّ من وقفة تفصيلية تحلل نموذجاً واحداً على الأقل من شعريّة الانزياح، وهذا الانزياح نقتطفة من ردّة فعل مريم الصّفار -إحدى عشيقات وليد مسعود التي تعلقت به حتى الثمالة- وأصّرت عل مصاحبته إلى القدس[3] «كان ذلك صيف العام الذي سبق صيف هزيمة حزيران. لو لم يبقَ ليّ من وليد إلاّ ذكرى القدس وأسوارها، ذكرى وديانها وتلالها، لكان ذلك حسبي.

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٠٨.

(٢) ن م: ٧٦.

(٣) ارتبطت الشخصيّة الأولى عند جبرا على امتداد مساحات الروايات تقريباً، وخاصة شخصيّة وليد مسعود، المتصادية مع شخصيّة جبرا الفلسطيني الإنسان/خارج العمل بربط عشق المرأة بعشق الأرض، وعشق الأرض بعشق المرأة. والحلول بها أو العودة إليها يكون بمصاحبة العشيقة المُعْجَبَة. وربّما هذا ليؤكّد نُبوءة أو ليثبّت عقيدة: أن الرجوع إلى الأرض لا بدّ حاصل وأن الاستقرار والتخاصب والتواصل لا بدّ آتٍ.

بَلَغتُها وكلّي نشوة، وخوف، وإثارة، وحزن، ودهشة. بلغتها وأنا أمتلك وليد، وأمتلك الدنيا»[1]، وفي ظل اندهاش الشخصيّة بجمال القدس: طبيعةً وأناساً وطرقاتٍ ومنازل[2]... تصرخ في لحظة انفعال ونشوة.

«الله! ما أسهل الوصول إلى الفردوس، كنفاذ سكين حادة إلى القلب!»[3].

نحن أمام حالة من التوتّر الشاسعة وإزاء موقف من الطافح الانفعالي الهائج الجانح؛ لنشهدَ جمله من الانزياحات المركّبة غير المألوفة، متخطية العتبة التي تفصل بين معقوليّة اللغة ولا معقوليتها في المساحة الإضافية التي تحتكرها دائرة الشعر لِتحلّق في عالم اللامعقول في مرحلة أوليّة (مرحلة المادة الخام)، ثمّ تعديلها من خلال تآلف السياق في وحدات علائقيّة متبادلة في سلسلة الكلام على القواعد النحويّة»[4]، وما تحدث من تشفيرات سيميائيّة محلّقة /منحرفة من أفق دائرة اللامعقول إلى جوف المعقول والمثير شعرياً.

هذا الدفق الشعريّ الهائج الطافح بالانفعال والتّوتّر، أحدث فجوة مسافة توتّر جدّ عميقة وواسعة، توتّر طافح كاسح للمعتاد والمألوف[5]، من خلال جملة من الأنساق التي تُحِيك المتجانس على اللامتجانس، تتمثّل بإيراد صيغتي تعجب معاً: صيغة دلاليّة من خلال تعبير «الله!»[6]، وصيغة بنائية نحويّة من خلال «ما أفعل!»، قدّمتْ الأولى صرخة إثارة وإدهاش «اللّه!»، وساقت الثانية صيغة تعجب واستنكار؛ لأنّ الوصول للفردوس ليس سهلاً ولا هيناً كما تشير بنية السّطح؛ فهو صعب وعسير، يحتاج إلى مجابهة ومواجهة ومكابدة لسلسلة من العوائق والعراقيل، يحتاج إلى مجابهة ومواجهة لعالم من العذاب والمكابدة -عسيرة عنيدة. بينما توحي البنية العميقة بوحي السياق إنّ «ما» التعجبيّة هنا تحمل شحنات وشيفرات «ما» النافية -أو بتعبير البلاغيين: تفيد النفي-؛ لتقول: **ما أصعب الوصول إلى الفردوس!**، أو قل: **ليس سهلاً الوصول إلى الفردوس**. وهو سياق يقدّم الضفة الأولى من المعنى العميق/الدلاليّ ليصطدم بالمعنى السّطحي الآخر في الضفة الأخرى من التشبيه: «... كنفاذ سكين حادّة إلى القلب»، فيسطع التناقض بين: ما أصعب الوصول إلى الفردوس[7](←→) وكنفاذ سكين حادّة إلى القلب، فنفاذ

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود: ٢٣١-٢٣٢.

(٢) انظر: م.ن: ٢٣٢.

(٣) م.ن: ٢٣٢.

(٤) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق: ٦.

(٥) كمال أبو ديب، **في الشعريّة**، مرجع سابق: ٢٠.

(٦) قد تكون لازمة من لوازم السياق التعجبي، الورادة، ولكنّها بالقطع ليست مجرّدة من دلالة إضافيّة تقدّمها لروح السياق، وإلا كانت عبثاً وعالة أو زيادة.

(٧) تشير هذه الإشارة (← →) إلى التناقض بينما تفيد الإشارة (↑↑) الانسجام والتناغم.

سكين حادّة إلى عضو ضعيف وحسّاس كالقلب سهل وسلس.

والسؤال كيف نقيم تآلفاً بين النقائض؟ وتكون الإجابة: من خلال نقلها من دائرة التماثل إلى دائرة التوازي من حيث خلقها لنسق خاصّ من التأليف[1] قوامه هامش تأويلات الانزياح، حيث تبقى علامة التعجب المرصودة راصدة لمجرى سياق التعجّب الساطع وهما الصوت العالي في التأويل والقول الفصل في الخطاب، فوق لعبة المراوغة وسلطة التأويل، فلا نمارس عليها قهراً تأويلياً أو سلطة تفسيريّة تعسفيّة.

ندخل إلى مستوى آخر لإثبات صحة التأويل أو رفضه من خلال تشريح هذا النظم/التركيب:

- أيمكن أنْ يكون الوصول إلى الفردوس سهلاً؟

- كلا.

- هل هو كنفاذ سكين حادّة إلى القلب؟

- بالطبع، لا.

- لماذا؟

لأنّ الوصول إلى الفردوس -كما سبق- صعب وعسير/**مدمٍ ومؤلم**.

- ونفاذ السّكين الحادّة إلى القلب؟

- سهل ويسير في النفاذ والاختراق، ولكنّه/**مدمٍ ومؤلم**.

إذن/ إنّ عمليّة الوصول إلى الفردوس شاقّة ومؤلمة ومتعبة ولكنّها تُحَقّقُ لذّة النّصر في النهاية، وبالمقابل فإنّ نفاذ السكين جدّ شاقّة ومؤلمة للمطعون رغم سهولة اختراقها ونفاذها، فهناك انحراف للصورة على مستوى السياق والتركيب وائتلاف على مستوى الدلالة والمرمى الشعريّ، وكأنّه باللاوعيّ يريد أن يجمع النقائض بانسجام والفوارق بائتلاف، وهذا لا يتأتّى إلاّ عن تجربة حقيقيّة في تذوق لذّة المكابدة ومتعة التضحية في أنشودة تقول: ما أعذب التضحية! وما ألذّ الشقاء والعناء! من أجل الفردوس؛ قطعة من الجنّة نَزَلَتْ على الأرض صار اسمها القدس.

---

(١) انظر: رومان ياكوبسون، **قضايا الشعريّة**، مرجع سابق: ١٠٢-١١٠.

انظر كذلك حسن ناظم، مفاهيم الشعرية»، عرض رسالة جامعية، **الأقلام**، ع٧-٨، تموز/آب-١٩٩٢: ١٥٠.

الخاتمة

إنّ الشّعريّة ليست نظريّة أدبيّة حسب وهي ليست مدرسة نقديّة تحديداً؛ إنّها آلية تحليل الخطاب الأدبيّ بالاستناد إلى قواعد علميّة تجعل من الرّسالة اللفظيّة أدباً وتفعيل هذه القواعد والتمكّن من استعمالها وتكنيك أدواتها؛ لخلق فرادة وخصوصيّة وفاعليّة للنّص الأدبيّ.

إنّ أعمال جبرا الروائيّة حملت بذور جميع التقنيّات المستخدمة في الرواية الحديثة، بدرجة أو بأخرى، بنكهة مقلّدة مرّة وبثورة خارجة على المألوف مرّة أخرى، فإذا كانت رواية «صراخ في ليل طويل» لا تعكس دائماً آليّة الرواية الواقعيّة فإنّها تحتوي مع ذلك (مونولوجات الاستذكار والاستباق) على طريقة فرجينا وولف، وتتعاطى رواية «السفينة» (مقاطع الانطباعات الحواسيّة) على غرار دوروثي ريجار دسون، وتتخذ رواية «يوميّات سراب عفّان» (شعائر التقمّص الذّاتي لرواي بروست ولبطل السيرة الذاتيّة لجيمس)، وتقوم رواية «الغرف الأخرى» على الإيقاع الداخلي المتنوّع لوقائع رواية يوليوس[1]، وتعاشر رواية «البحث عن وليد مسعود» قمّة روايات جبرا وواسطة العقد فيها، كلّ ذلك بشكل متداخل كمسامات الإسفنجة يحوي بعضها بعضاً ويؤدّي بعضها إلى الآخر، بؤرتها شخصيّة وليد مسعود الدنجوانيّة الأسطوريّة وإيقاعها شريط الكست، تركة وليد مسعود، اللغز والمفتاح، السر والفضيحة، الكنز المفقود والخطاطة السريّة لاستخراجه، بقيت الشخصيّة/الشريط بؤرة النظر، منها وعليها تنفتح الشخصيّات الأخرى، تَنْكَشِف وتَكْشِف من خلالها وبصورة تدريجيّة متقاطعة متداخلة على شكل لوحة انطباعيّة عليك أنت مهمة لملمة أجزائها وتشكيل إشاراتها من منظورات متعدِّدة متشعبة تنعكس من البؤرة المرجع (وليد مسعود/الشريط) وتعكس وجهات نظر ونفسيّات الناظرين في جدليّة متداخلة متلاحمة همّها ضالتها، وهدفها رسالتها هو، البحث عن الضائع المفقود.

والكتابة عند جبرا اقتحام وجدّة رسمت ملامح مدرسة خاصة في الكتابة قوامها (جرأة، مناورة، مراوغة)؛ لبراليّة في الطرح وشموليّة في ربط عناقيد الأدب والفن في طرح روائيّ مثير

(١) انظر في سياق آخر: رولان بورنوف، وريال أوئيلية، عالم الرواية، مرجع سابق: ١٦٣-١٦٤.

ومجدِّد: يقارع التراثي ويعاشر التقنيّات الجديدة ويتصالح ويتصارع مع السائد العام في جدليّة شكّلتْ خصوصيّة لافتة ونكهة متميزة ذات مذاق خاص من غلاف العمل وعنوانه إلى بنية الاستهلال فالمكان الروائي والزمان والشخصيّة والحدث والحبك حتى اللغة الشعريّة وجماليّات التشكيل اللغوي الروائيّ وآليّة الطرح الرؤيوي في صراع الإنسان مع الذات ومع الآخر بحثاً عن هويّة مفقودة غائمة.

مراجع البحث

أولاً: المصادر:

١- جبرا إبراهيم جبرا، صراخ في ليل طويل، دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨٨.

٢- جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، دار ا لآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

٣- جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.

٤- جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

٥- جبرا إبراهيم جبرا، يوميّات سراب عفّان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

ثانياً: المراجع:

١- آلن روجـــــــــــر: الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة: حصة منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٦.

٢- إبراهيم، عبدالله: المتخيل السردي، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٣- أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، سوريا/لبنان، ١٩٨٧.

٤- إم غازدا، جورج وآخرون: نظريات التعلم، دراسة مقارنة، ترجمة علي حسين حجاج. سلسلة عالم المعرفة، ج١، ع٧٠، ١٩٨٣.

٥- أودغـــان، عـــمـــر: لذّة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، (د.ط) ١٩٩٦.

٦- باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسـف حـلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، (د.ط)، دمشق، ١٩٩٠.

٧ - باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١،

اللاذقية-سورية، ١٩٩٤.

٨ - باختين، ميخائيل: الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، (د.ط)، بيروت، ١٩٨٢.

٩- بـــــارت، رولان: مبادئ في عالم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٦.

١٠- الباردي، محــــمد: الرواية العربية والحداثة، ج١، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية، سورية، ١٩٩٣.

١١- بحراوي، حســـن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٠.

١٢- تشيتشرين، أ:ف: الأفكار والأسلوب، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ط) العراق-بغداد، (د.ت).

١٣- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المنجوت وزجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠.

١٤- تودوروف، تزفيتان: نقد النقد، رواية تعلّم، ترجمة سامي سويدان، مراجعة ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٩٠.

١٥- تودوروف، تزفيتان وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٩.

١٦ - تودوروف، تزفيتان وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربيّة- بيروت/الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين -الرباط، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.

١٧- جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، فصول من سيرة ذاتيّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، توزيع دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٣.

١٨- جبرا إبراهيم جبرا، شارع الأميرات (سيرة ذاتية)، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

١٩- جبرا إبراهيم جبرا: عرق وبدايات من حرف الباء، دار الآداب، بيروت، ط٥، ١٩٨٩.

٢٠- الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر مكتبة الخانجي، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)

٢١- جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، سلسلة المعرفة الأدبية، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت).

٢٢- حسين، خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً كتاب الرياض، ع٨٣، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، الرياض، ٢٠٠٠.

٢٣- الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٨.

٢٤- خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا، الأديب الناقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٠.

٢٥- راي، وليم: المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز دار المأمون، ط١، بغداد، ١٩٨٧.

٢٦- روبير، مارت: رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة: وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) دمشق، ١٩٨٢.

٢٧- الزعبي أحمد: التناص -نظرياً وتطبيقاً- مقدمة مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة، وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصرالله، مكتبة الكتاني، ط١، إربد، ١٩٩٥.

٢٨- الزعبي أحمد: في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط١، إربد، ١٩٨٦.

٢٩- زيادة، غادة: قراءات في الأدب والرواية، إنه نداء الجنوب، دار المنتخب للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٥.

٣٠- سالم، نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي كتاب الشهر، ع(٢٠)، (د.ط)، الرياض، ١٩٨٠.

٣١- السعافين إبراهيم: الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا، دار الشروق، (د.ط)

عمان، (د.ت).

٣٢- سليمان، نبيل: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية- سورية، ١٩٩٤.

٣٣- السيّاب، بدر شاكر: ديوان شعر، قصيد أنشودة المطر، م١، دار العودة، (د.ط)، مجهول مكان النشر، ١٩٧١.

٣٤- شولز، روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب، (د.ط)، مجهول مكان النشر، ١٩٨٤.

٣٥- صالح، صلاح: الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، ط١، دمشق، ١٩٩٦.

٣٦- العاني، شجاع مسلم: في أدبنا القصصي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩.

٣٧- عبدالحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكلوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، ع٢٦٧، مطابع الوطن، ط١، الكويت، ٢٠٠١.

٣٨- عبدالغني مصطفى: نقد الذات في الرواية الفلسطينية، سيناء للنشر، ط١، القاهرة، ١٩٩٤.

٣٩- عبدالمطلب محمد: قضايا الحداثة عند عبدالقاهرة الجرجاني، مكتبة لبنان، ط١، مجهول مكان النشر، ١٩٩٥.

٤٠- عصفور محمد: البنية الأسطورية في رواية "صراخ في ليل طويل" من كتاب القلق وتمجيد الحياة كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٥.

٤١- العلاق علي جعفر: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية (د.ط) بغداد، ١٩٩٠.

٤٢- علّوش سعيد: عنف المتخيّل الرائي، في أعمال إميل حبيب، مركز الإنماء القومي (د.ط)، بيروت، (د.ت).

٤٣- العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، ط١،

بيروت، ١٩٩٨.

٤٤- الغذامي،عبدالله محمد: تشريح النص، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٨٧.

٤٥ - الغذامي،عبدالله محمد: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٨٥.

٤٦- غولدمان، لوسيان: مقدمتان في سوسيولوجية الرواية، دار الحوار، (د.ط)، اللاذقية-سورية، ١٩٩٣.

٤٧- فراي، نورثرُب: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي ٣/٩١، (د.ط) عمان، ١٩٩١.

٤٨- الفزّاع، علي: جبرا إبراهيم جبرا، دراسة في فنّه القصصي، دار المهد للنشر والطباعة والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٨٥.

٤٩- فضل، صلاح: شيفرات النص، عين للداسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، مجهول مكان النشر، ١٩٩٥.

٥٠- فضل، صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، بغداد، ١٩٨٧.

٥١- قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، ١٩٨٤.

٥٢- ماكفارلن، جيمس وبرادبري مالكم: الحداثة، ج٢ (الجزء الثاني)، ترجمة: مؤيد حسين فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، ((د.ط)، بغدا، ١٩٩٠.

٥٣- ماكوين، جون: الترميز، ترجمة: عبدالواحد لؤلوة، موسوعة المصطلح النقدي، ع:١٤، دار المأمون للترجمة والنشر، (د.ط)، بغداد، ١٩٩٠.

٥٤- محمود، زكي نجيب: أفكار ومواقف، دار الشروق، ط١، بيروت/القاهرة، ١٩٨٣.

٥٥- مرتاض، عبدالملك: في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٤٠ شعبان ١٤١٩هـ- ديسمبر/كانون الأوّل ١٩٩٨م.

٥٦- المرزوقي، سمير وشاكر، جميل: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، (د.ط)،

تونس، ١٩٨٠.

٥٧- المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٢، مجهول مكان النشر، ١٩٨٢.

٥٨- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٢.

٥٩- الموسوي، محسن جاسم: عصر الرواية، مقال في النوع الأدبي، منشورات مكتبة التحرير، ط١، بغداد، ١٩٨٥.

٦٠- ميوك سي: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ع١٣، دار المأون للترجمة والنشر، (د.ط)، بغداد، (د.ت).

٦١- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٤.

٦٢- النصير، ياسين: الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٣.

٦٣- النصير، ياسين: الموسوعة الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ط) ع١٩٥، بغداد، (د.ت).

٦٤- نور الدين، صدّوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية-سورية، ١٩٩٤.

٦٥- هلسا، غالب: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، ط١، دمشق، ١٩٨٩.

٦٦- واط، إيان: نشوء الرواية، ترجمة: عبدالكريم محفوظ، دراسة نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، (د.ط)، دمشق، ١٩٩١.

٦٧- ياكوبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة :محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، ١٩٨٨.

٦٨- يقطين، سعيد: القراءة والتجربة، دار الثقافة، (د.ط)، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٦٩- يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية-سورية، ١٩٩٧.

٧٠- يونس، عبدالحميد: الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، ط٣، القاهرة، ١٩٧٩.

٦١- يونغ، كارل غوستاف: جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة: نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية-سورية، ١٩٩٧.

ثالثاً: المجلات والدوريات

١- بحراوي، حسن: «الفضاء الروائي، ملاحظات من أجل بحث»، مجلة الفكر العربي المعاصر، (٧٦-٧٧)، ١٩٩٠.

٢- بوطيب، عبدالعال: «إشكالية الزمن في النّص السردي»، مجلة فصول، مج١٢، ع٢، ١٩٩٣.

٣- جاييجو، كانديروبريت: «الفضاء - الزمن، اقتراب سوسيولوجي»، ترجمة: محمد أبو العطا، مجلة فصول، مج١٢، ع٢، ١٩٩٣.

٤- حافظ، صبري: «البدايات ووظيفتها في النص القصصي»، مجلة الكرمل، ع(٢١-٢٢)، ١٩٨٦.

٥- حُليفي، شعيب: «النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)»، مجلة الكرمل، ع٤٦، ١٩٩٢.

٦- داغر، شربل: «التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره»، مجلة فصول، ج١٦، ع١، ١٩٩٧.

٧- السامرائي، ماجد: «الغُرف الأخرى، أو الإنسان محاصراً» مجلة أفكار، ع(١٠١-١٠٢)، ١٩٩١.

٨- السحافين، إبراهيم: «البحث عن الذات، دراسة في صورة البطل في روايات جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود نموذجاً» المجلة الثقافية الجامعة الأردنية، ملف خاص عن جبرا إبراهيم جبرا، ج٢، ع٣٦، ١٩٩٥.

٩- السيد، علاء الدين رمضان: «البويطيقا (فن صياغة اللغة الشعرية)»، مجلة علامات في النقد، ج٢٨، مج٧، ١٩٩٨.

١٠- الشوابكة، محمد: «دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف» أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج٩، ع٢، ١٩٩١.

١١- طه أبو، يوسف: «مغامرة الكتابة، البحث عن وليد مسعود»، مجلة الآداب، ع(٣، ٤)، ١٩٨١.

١٢- عزام، محمد: «رواية الحداثة»، مجلة المعرفة السورية، ع٤١٠، ١٩٧٧.

١٣- العشري، جلال: «آلان روب وموجة الرواية الجديدة»، مجلة الفيصل، ع٥٢، ١٩٨١.

١٤- علي، أسعد محمد: «البحث عن وليد مسعود وتنويعات الشكل الموسيقي»، الأقلام، ع١، ١٩٨٣.

١٥- قطوس، بسام: «ملامح من الشعرية في نماذج من مقدمات المتنبي المدحية»، مجلة البعث، مج٢، ع١، ١٩٩٨.

١٦-كلر، جوناثان: «شعرية الرواية٣» ترجمة السيد إمام، مجلة إبداع، ع٩، ١٩٩٥.

١٧- القضاة، محمد أحمد: «قراءة في رواية الغرف الأخرى، جبرا إبراهيم جبرا»، المجلة الثقافية، ملف خاص عن جبرا إبراهيم جبرا، ع٣٦، ج٢، ١٩٩٥.

١٨- ناظم، حسن: «مفاهيم الشعرية -عرض رسالة جامعية» مجلة الأقلام العراقية، ع(٧-٨)، ١٩٩٢.

١٩- النصير، ياسين: «الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي»، مجلة الأقلام العراقية، ع(١١-١٢)، ١٩٨٦.

٢٠- اليافي، نعيم: «مفهوم الشعرية العربية - الشعر السوري أنموذجاً»، مجلة المعرفة، السورية، ع٣٨٠، ١٩٩٥.

٢١- يوسف مهند: «مسافة الرواية ومسافة السفينة»، مجلة الأقلام العربية، ع(٧-٨)، ١٩٩٢.

رابعاً: المعاجم

١- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار صادر، بيروت (د.ط)، (د.ت) مادة (هلّ).

٢- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، المجلد الرابع، دار ا لجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت) مادة (هلّ).

خامساً: الرسائل الجامعية

١- شاهين، أسماء عبدالقادر: جماليات المكان في رايات جبرا إبراهيم جبرا، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠، مركز إيداع الرسائل.

٢- الكردي، ريما زهير: الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، (دراسة نقدية) رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٧، مركز إيداع الرسائل

المحتويات

الفصل الثاني:

- الفصل الثالث

الفصل الرابع:

الفصل الخامس